

ГАЛИЧ. Новые статьи и материалы

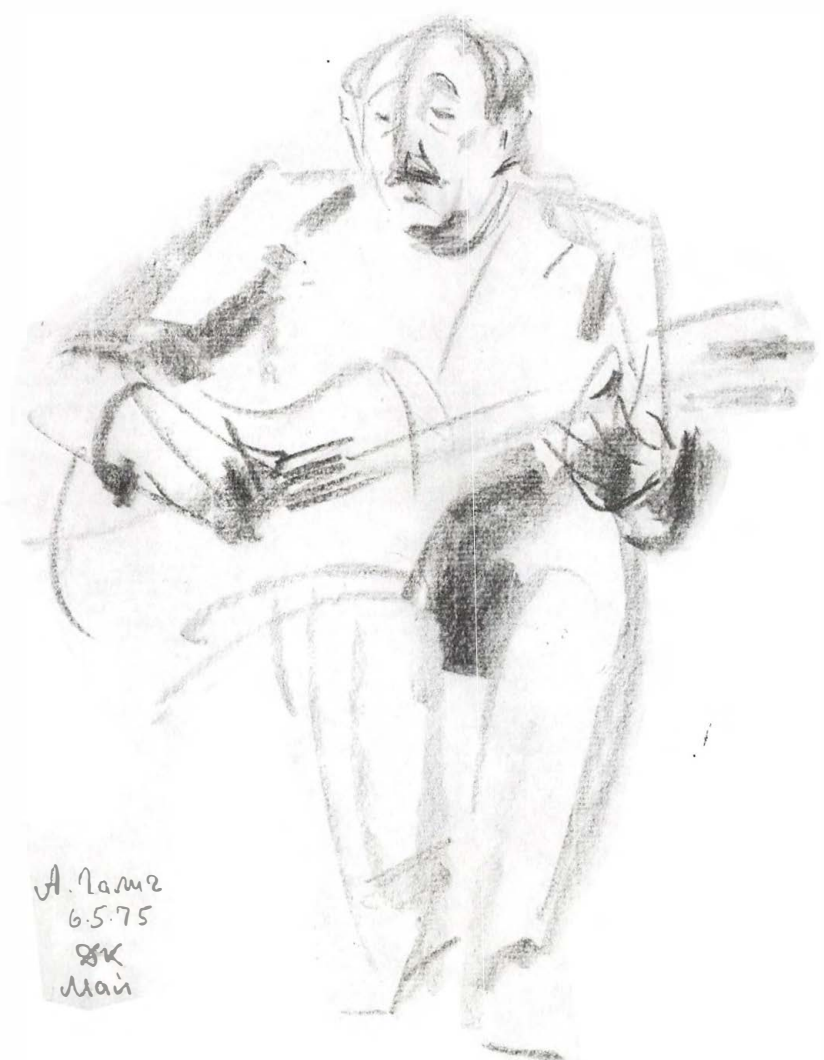
# ГАЛИЧ

НОВЫЕ СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

МОСКВА  
ЮПАПС  
2003

---

Новые  
статьи  
и материалы



A. Namz  
6.5.75  
SK  
Man

---

# ГАЛИЧ

НОВЫЕ СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

МОСКВА  
ЮПАПС  
2001

УДК 821.161.1.0  
ББК 83.3(2Рос-Рус)6  
М63.2

*Составитель*  
А. Е. Крылов

*Портрет работы художника*  
Н. Е. Дронникова

**М63.2** Галич: Новые статьи и материалы / Сост. А. Е. Крылов. – М.: ЮЛАПС, 2003. – 288 с.: портр.

**ISBN 5-89467-016-0**

Сборник статей и материалов о творчестве русского писателя и барда А. А. Галича (1919–1977) содержит работы, публикуемые впервые. Его основу составили статьи, написанные по докладам, произнесённым на научных конференциях 2001 и 2003 года в ГКЦМ В. С. Высоцкого. В качестве приложения печатаются библиографический список публикаций произведений поэта в зарубежных русскоязычных изданиях.

**УДК 821.161.1.0**  
**ББК 83.3(2Рос-Рус)6**

**ISBN 5-89467-016-0**

© Указанные авторы, 2002

---

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Библиотека научной литературы по авторской песне пополнилась ещё одним коллективным трудом. По сути эта книга продолжает дело, начатое сборником «Галич. Проблемы поэтики и текстологии», изданным в Государственном культурном Центре-музее В. С. Высоцкого в 2001 году в качестве приложения к пятому выпуску альманаха «Мир Высоцкого».

У нынешнего сборника довольно сложная издательская судьба. Первоначально его состав был основан на докладах, прочитанных во время научных чтений «Окуджава — Высоцкий — Галич» 23–24 ноября 2001 года в том же Музее Высоцкого. Сузубо галичеведческие работы из-за периферийности их тематики было решено напечатать отдельно. Довольно долго не находился издатель. За это время из рукописи книги были изъяты статьи известных исследователей авторской песенной поэзии Л. Левиной и В. Зайцева. Так получилось потому, что их работы к настоящему времени уже опубликованы: они вошли отдельными главами в авторские монографии (Левина Л. А. Грани звучащего слова: Эстетика и поэтика авторской песни. М., 2002; Зайцев В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич. Поэтика, жанры, традиции. М., 2003).

Зато за истекшее время наш сборник пополнился докладами участников Третьей международной научной конференции «Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века», прошедшей в ГКЦМ В. С. Высоцкого 17–21 марта 2003 года.

Остальные материалы сборника были написаны и подготовлены специально для него. Все они публикуются впервые. Заключает книгу библиография самостоятельных публикаций произведений Галича в русскоязычном тамиздате.

В редактировании отдельных статей сборника принимали участие А. Н. Костромин, В. Ф. Щербаклова, И. А. Соколова, В. Б. Альтшуллер и С. В. Свиридов.

Составитель и авторы выражают свою глубокую признательность предпринимателю Леониду Литвинцеву, поддержке которого отечественная наука об авторской песне обязана выходом в свет настоящего издания.

---

А. В. КУЛАГИН

## ОБ ИСТОЧНИКЕ ПЕРВОЙ АВТОРСКОЙ ПЕСНИ ГАЛИЧА

12 мая 1974 года, предвеляя исполнение своей первой авторской песни — «Леночка» (1962), — Галич рассказывал: «Я ехал из Москвы в Ленинград — пижон, вполне благополучный кинематографист — в “мягкой” “Стреле”. <...> И вот, так как мне не спалось, я решил сочинить какую-нибудь песню. Причём, песен я не писал очень давно, а стихов тем более <...> И вот я... стал сочинять песню под названием “Леночка”. И сочинял я её, в общем, всю ночь, но как-то я сочинил сразу, с ходу. То есть это заняло у меня часов пять, не больше. И когда я сочинил, я вышел в коридор и так подумал: “Э-э, батюшки! Несмотря на полную ерундовость этой песни, тут, кажется, есть что-то такое, чем, пожалуй, стоит заниматься”»<sup>1</sup>.

В этом известном признании не всё ясно. Поэт говорит о *полной ерундовости* песни, и можно было бы не принимать этих слов всерьёз (*ерундовой* он называл и песню «Виновники найдены», а глубочайшую «Фантазию на русские темы...» и вовсе *совершенно идиотской*), если бы не два обстоятельства. Во-первых, слово *несмотря* означает, что Галич действительно счёл песню *ерундовой* — иначе для чего нужно противопоставление в последнем предложении? Во-вторых, если песня в самом деле ерундовая, с чего бы вдруг поэт решил, что этим *стоит заниматься*? Возникает подозрение, что он недоговаривает, что «ерундовость» здесь есть, но она непроста, и отмахиваться от этой авторской характеристики как шутилой не стоит. Просто нужно поискать в ней какой-то смысл, пока скрытый от исследователей, либо воспринимающих её всерьёз как рассказ «о счастливой судьбе современной Золушки-милиционерши»<sup>2</sup> (не замечая при этом неод-

---

<sup>1</sup> Галич А. Песня об Отчем Доме: Стихи и песни с нотным прилож. / Сост. и подгот. текста А. Костромина. М., 2003. С. 59–60. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием только номера страницы.

<sup>2</sup> *Кякито Н. Н.* Галич Александр // Русские писатели. XX век: Биобиблиогр. словарь. В 2 ч. М., 1998. Ч. 1. С. 338.

нократного авторского определения её как «шуточной» или «полушуточной»<sup>3</sup>), либо слышащих в «Леночке» в основном сатирические мотивы (*модель вымпела* и т. п.), хотя, кажется, и ощущающих при этом их недостаточность для того, чтобы поставить песню в один ряд с откровенно обличительными вещами. В итоге смысл не получившей пока развёрнутого истолкования песни остаётся не очень ясен.

Есть и ещё одна причина для исследовательского обращения к «Леночке»: всё-таки с неё Галич начинается как оригинальный и большой поэт, и сам он именно с ней связывал начало своего «истинного, трудного и счастливого пути» /60/. Это значит, что песня должна содержать какие-то важные для последующего творчества Галича особенности, и анализ её может приблизить нас к их пониманию.

Первым шагом на этом пути должна стать реконструкция творческой истории «Леночки». Важно уяснить, каков был т в о р ч е с к и й повод к появлению песни, а эпизод в ночном купе сам по себе ещё не даёт ответа на этот вопрос. Нам представляется, что у песни есть конкретный источник. Указать его и прокомментировать песню на его фоне — задача данного сообщения.

Таким источником мы считаем одну из песен снятой Э. Рязановым по сценарию Б. Ласкина и В. Полякова кинокомедии «Карнавальная ночь», вышедшей на экраны страны за несколько дней до Нового, 1957-го, года. Музыка к фильму писал А. Лепин; авторами текстов песен в титрах картины значились В. Лифшиц и В. Коростылёв. Интересующая нас песня — «Танечка» — написана Лифшицем<sup>4</sup>. Приводим её текст полностью по фонограмме фильма, в котором её исполняют молодые официантки (вокальное трио сестёр Шмельёвых), рекомендованные гостям карнавала как не только подающие блюда, но и «подающие надежды» — творческие, разумеется:

Ах, Таня, Таня, Танечка —  
С ней случай был такой.  
Служила наша Танечка  
В столовой заводской.  
Работница питания —  
Приставлена к боршам.

---

<sup>3</sup> Здесь и далее неоговорённые цитаты, содержащие автокомментарии Галича, приводятся по фонограммам из собрания А. Е. Крылова, которого мы благодарим за помощь, в том числе за ценные замечания, учтённые нами в работе над статьёй.

<sup>4</sup> Это явствует из сопроводительного текста грампластинки конца 50-х годов: Танечка; Пять минут / Песни из кф. «Карнавальная ночь». М.: Мелодия, [1970]. № 27763. В. Коростылёвым для фильма написана лишь «Песня о хорошем настроении» (см.: *Голуб Г. Анатолий Лепин. М., 1988. С. 69*).



На Танечку внимания  
Никто не обращал.

— Не может быть!  
— Представь себе:  
Никто не обращал.

Был в нашем клубе заводском  
Весёлый карнавал.  
Всю ночь боярышне одной  
Весь зал рукоплескал.  
За право с ней потанцевать  
Вели жестокий спор  
Фанфан-Тюльпан с Онегиным,  
С Ромео — Мушкетёр.

И вот опять в столовую  
Приходят слесаря,  
О дивной той боярышне  
С восторгом говоря:  
«Она была под маскою —  
Её пропал и след.  
...Эй, Таня, Таня, Танечка,  
Неси скорей обед!»

Глядят — а им боярышня  
Сама несёт обед!  
— Не может быть!  
— Представь себе:  
Сама несёт обед.

Нетрудно заметить, что в двух песнях разворачиваются сходные сюжетные ситуации. Танечка работает официанткой в заводской столовой и кажется окружающим непривлекательной, но на карнавале превращается в боярышню; Леночка служит в милиции регулировщицей, *цельный день* ругается с *шоферюгами*, и вдруг оказывается женой эфиопского принца, а затем — и вовсе шахиней. Обе героини словно вырываются из серой, будничной повседневности в некий сказочный мир.

Здесь-то и начинается различие между трактовкой ситуации в песне Лифшица и в песне Галича. У первого карнавал в итоге отменён: героиня возвращается в столовую, заводские слесаря (вспомним галичевских *шоферюг*) с удивлением узнают в ней боярышню с карнавала, но она по-прежнему подаёт им обед. Мораль: советский человек прекрасен сам по себе, без всякого карнавального наряда; надо только присмотреться, оценить — и простая «работница питания» окажется («— Не может быть! // — Представь себе...») красавицей-боярышней.

Эта идилличность, судя по всему, и вызвала поэтический ответ Галича, признавшегося однажды в связи с «Леночкой»: сказку о Золушке «с детства ужасно не люблю». Он хорошо знал, что жизнь простого человека, женская доля (о которой он много будет писать впоследствии) — иная. И он, в противовес сюжету «Танечки», свою героиню в советскую повседневность просто-напросто не в о з в р а щ а е т. Удачу она нашла не с московским *шоферюгой* (или слесарем), а с эфиопским принцем, тем самым порвав с *судьбой милиционерской* и со всей своей прежней жизнью: а что, мол, хорошего в жизни регулировщиц и официанток заводской столовой? Зато теперь *нашу Леночку узнал весь белый свет*. Противопоставление советской жизни и жизни заграничной, то в шутку, то всерьёз, ещё встретится в поэзии Галича — в «Истории одной любви...»<sup>5</sup>, «Балладе о прибавочной стоимости». В «Леночке» оно возникает, естественно, впервые, и оценить в полной мере крамольность предложенного здесь поворота ситуации (отмеченную до нас<sup>6</sup>) можно лишь в сравнении песни с источником.

Героиня Галича как будто вызывает нашу симпатию: она прекрасная и *гордая*; она мила своей непосредственностью («чуть-чуть дрожит колёночка»), и так далее. У неподготовленного слушателя может возникнуть ощущение, что поэт и впрямь всерьёз рассказывает святочную историю о замечательной во всех отношениях девушке. Но слушатель подготовленный (а Галич рассчитывает, как мы убедимся ниже, именно на такого слушателя) ощущает иронию, только направлена она не на героиню. Для нас это тем более ощутимо, что история *современной Золушки* позже будет раскрыта Галичем не столько в комедийном, сколько в лирико-драматическом ключе:

...Держись, держись, держись, держись,

Крепи и чисти пёрышки!

Такая жизнь — плохая жизнь —

У современной Золушки.

(«Баллада о том, как одна принцесса...» /189/)

В первой же песне ирония относится, повторим, не к героине, ибо сама Леночка — скорее условность, сюжетная функция. Дело здесь не в ней: её образ понадобился для того, чтобы не просто сыронизировать — спародировать песенный источник, благостную историю советской Золушки — Танечки.

<sup>5</sup> В этой песне герои «Леночки» как бы поменяются ролями: милиционером станет мужчина, а иностранкой — женщина.

<sup>6</sup> См.: *Зимин И.* Две песни Галича // Журналист. М.: МГУ, 1994. 21 нояб. (№ 13–16). С. 19. Эта работа содержит наиболее подробный до сегодняшнего дня анализ «Леночки».

Комедия, вышедшая на экраны в промежутке между Двадцатым съездом и Московским молодёжным фестивалем, выражала дух начинающейся оттепели. И на фоне этой естественной и весёлой карнавальности по отношению к партийно-административному миру «товарищей Огурцовых» насколько глубже и трезвее мыслит немолодой уже (хотя и заново «начинающий») поэт, чей талант, впрочем, спровоцирован той же оттепелью. В оптимизме популярного фильма он, по-видимому, ощутил какую-то наивность или фальшь, и потому если уж говорить о карнавальности (применительно к «Леночке» о ней пишет Д. Н. Курилов<sup>7</sup>), то песня Галича прежде всего тем и пародийна, что в ней, как мы уже поняли, карнавальная маска (*принцесса*, затем *шахиня*) «прирастает» к героине, остаётся с ней как реальность.

Разговор о близости и различии двух произведений требует обратиться к их художественной форме. Прежде всего, заметно явное мелодическое сходство двух песен. Последующее творчество поэта показывает, что использование известной мелодии в пародийных целях станет характерной особенностью его поэтики. Скажем, в песне «Счастье было так возможно» стихи будут петься на мотив «Марсельезы» — партийного марша, мелодия которого, конечно, резко контрастировала с содержанием песни («Когда събьёт меня машина...» и т. д.)<sup>8</sup>. Любопытно, что творческая потребность в таком пародийном сочинении возникает в драматические моменты биографии автора — возникает как своеобразная поэтическая компенсация, как некий «выход» из трудной жизненной ситуации. Песню «Счастье было так возможно» он написал, по его собственному признанию, в ту пору, когда его предупредили, что его «умышленно събьёт машина», и он «решил сочинить коротенькую антипесню, чтобы, так сказать, перестать бояться» /204/. Но и «Леночку» — тоже своего рода «антипесню» (хотя сам поэт и не причислял её, довольно большую по объёму, к циклу таковых «коротеньких <...> песенок-эпиграммок»<sup>9</sup>) — он написал «после того, как в течение двух с половиной примерно лет» у него «подряд запретили три пьесы» /59/. Можно вспомнить и, скажем, «Композицию № 27...» с цитатой — и поэтической, и музыкальной — из известной лирической песни 60-х годов: «А на дворе (в источнике — «за окном»; *двор* попал сюда из другой песни того же

<sup>7</sup> См.: Курилов Д. Н. «Карнавальные» баллады Галича и Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. III. Т. 1 С. 247. Полемику см.: Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 126.

<sup>8</sup> См. об этом: Фрумкин В. Не только слово: вслушиваясь в Галича // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М., 1991. С. 222–223.

<sup>9</sup> См.: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 3 (105). С. 313–314.

цикла композитора А. Островского на слова Л. Ошанина, «А у нас во дворе». — А. К.) — то дождь, то снег...» /124/.

Все эти примеры, впрочем, имеют и более широкое значение: за ними встаёт большая проблема соотношения авторской песни — и песни эстрадной, песни официальной (об этом много размышляли и другие барды — например, Высоцкий<sup>10</sup>). Один из аспектов этой проблемы — появление в 50–60-е годы самостоятельных и ставших фактически фольклорными шуточными перетекстовок на популярные эстрадные мелодии (вроде «Тереза, Тереза — два зуба, четыре протеза...»). Это явление — своеобразный «сателлит» авторской песни<sup>11</sup>. «Леночка» Галича отчасти близка к этому жанру.

Но вернёмся к её источнику. У «Леночки» и «Танечки» также общий стихотворный размер — трёхстопный ямб с дактилическим окончанием в каждом нечётном стихе; общая строфика — восьмистишие, состоящее из двух катренов с перекрёстной рифмой (в «Танечке» нечётные стихи не рифмуются, за исключением первого куплета). В обеих песнях используются повторы последних строк куплета-восьмистишия, причём строки эти варьируются. Текст «Танечки» мы уже привели, у Галича же такой приём встречается на протяжении песни несколько раз. При этом повтору последней строки куплета-восьмистишия в большинстве авторских фонограмм предшествует напев «Та-ти-да-ри, та-ти-да-ри...» (так или с вариациями), а в двух фонограммах 1974 года — «Такая вот история...» Скажем, после строк:

...Когда, покончив с папою,  
Стал шахом принц Ахмет,  
Шахиню Л. Потапову  
Узнал весь белый свет! /63/

— Галич добавляет:

Такая вот история —  
Узнал весь белый свет.

(В первоначальном же — рукописном — варианте текста в аналогичных случаях повтору строки предшествовал частушечный стих «Ах, милые-хорошие»<sup>12</sup>.)

<sup>10</sup> Н. А. Богомолов в докладе на конференции в ГКЦМ в марте 2003 года отметил у Высоцкого очень «галичевское» обыгрывание по контрасту строки из советской песни о физкультуре: «Ну-ка, солнце, ярче брызни! // Со святыми упокой...» (*Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. М., 2001. Т. 2. С. 130*).

<sup>11</sup> См.: *Соколова И. А. Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 55, 108 и др.*

<sup>12</sup> Цит. по изд.: *Заклинание Добра и Зла. С. 417. О частушечных мотивах, и шире — мотивах традиционного фольклора у Галича см. в кн.: Соколова И. Указ. соч. С. 57–62.*

Начиная с «Леночки», иронические авторские реплики такого типа ещё не раз появятся в песенной поэзии Галича, например: «Вот и всё!» («Красный треугольник» /88/), «И вот вам — вся история, // И ей цена — пятак!» («Признание в любви» /390/). Нам же важно, что, заканчивая «Леночку» именно так, Галич отталкивается от чужого текста — от «Танечки», где финальные строки формально представляют собой вроде бы обмен репликами между поющими официантками, а по сути это как раз нечто вроде авторского комментария: « — Не может быть! // — Представь себе...» В музыкальной ткани песни это («уточнение», может быть, и выигрышно, но для смысла оно ничего не даёт. Галичу же важен, конечно, именно смысл. Думается, набором слогов «Та-ти-да-ри, та-ти-да-ри...» или фразой «Такая вот история...», нарочито ничего не добавляющими к сюжету, поэт высмеивает легковесность песни из фильма.

Такую же роль играют в тексте «Леночки» многочисленные и как бы совершенно необязательные повторы типа «Апрельской ночью Леночка // Стояла на посту. // Красоточка-шатеночка // Стояла на посту»<sup>13</sup>. Сравним в «Танечке»: «На Танечку внимания // Никто не обращал. // — Не может быть! — Представь себе: // Никто не обращал». Ведь нет смысла всерьёз повторять то, что уже сказано и понятно с первого раза.

Всё это напоминает слушателю о традиции сказа, который ведётся от лица простого человека — рассказчика. Об этом говорит в данном случае и явно примитивизированное, чуть ли не детское, восприятие событий; кажется, рассказчика подменяет порой сама Леночка, столь же непосредственная: «Машины, чай, не в шашечку, // Колёса — вжик да вжик!»<sup>14</sup>. Комический же эффект достигается во многом за счёт соотношения такой поэтической манеры с канцеляризмами и реалиями советского партийно-бюрократического уклада: «А утром мчится нарочный // ЦК КПСС // В мотоциклетке марочной // ЦК КПСС»; «Шахиню Л. Потапову // Узнал весь белый свет!» и т. п. (кстати, комично и само сочетание *шахиня Л. Потапова* — к тому же, произнесённое автором-исполнителем с этакой «торжественно-угрожающей» интонацией: мол, знай наших!). Известно, что Галич высоко ценил творчество мастера сказа Зошенко и не только сделал опального писателя героем своей песни, но и «примерял» его манеру к себе<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Здесь и далее курсив в цитатах наш. — А К

<sup>14</sup> Ср.: Зимин И. Указ. соч. С. 20.

<sup>15</sup> См.: Крылов А «Коломийцев в полный рост» // Иерусалим. журн. № 11. 2002. С. 178. О традиции прозы Зошенко в творчестве Галича см.: Рассадин С. Я выбираю свободу: (Александр Галич). М., 1990. С. 12 и далее.

Отметим название песни Галича, его стилиевой аспект. То, что оно — «калька» названия песни об официантке, очевидно. Уменьшительно-ласкательные суффиксы у Галича вообще нередки, и они обычно передают «пренебрежительно-ироничное авторское отношение»<sup>16</sup>. В случае с «Леночкой», как мы уже видели, едва ли следует говорить о пренебрежительно-ироничном отношении к героине: оценка её просто-напросто не входит в задачу автора. Поэтому и само имя её, и нарочито многочисленные слова с уменьшительным суффиксом («Даёт отмашку *Леночка*, // *А ручка* не дрожит, // Чуть-чуть дрожит *коленочка*, // *А ручка* не дрожит» и т. п.), на наш взгляд, тоже пародийно направлены на «Танечку», утрируют заявленную в её имени «уменьшительно-ласкательную» интонацию.

Любопытно и другое. Вслед за чужой «Танечкой» и собственной «Леночкой» у Галича появляется ещё и «Тонечка» (вариант названия «Городского романа»). Здесь название возникает явно по инерции — ведь Тонечка не является главной героиней песни; главная героиня — безымянная билетёрша, которую герой оставляет ради благ номенклатурной семьи. И тем не менее автор называл песню именно «Тонечка», да ещё и с возникшим помимо его воли «народным» добавлением «Аджубеечка» — с тем же суффиксом. В общем, и самим названием первая песня (и скрыто — её источник) отзывается в последующем творчестве поэта. Ещё одна Тонечка появится у Галича в «Балладе о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н. А. ...»

Песня Лепина и Лифшица, как и другие песни из «Карнавальной ночи», была очень популярна в первые годы после выхода картины на экраны (да и позже). Музыка из этого фильма, вспоминает его режиссёр Э. Рязанов, «звучала повсюду: её исполняли по радио, передавали по телевидению <...>, играли на эстрадах, использовали в цирковых представлениях, а главное, пели на улицах, в домашних компаниях, мурлыкали про себя»<sup>17</sup>. Нет никаких сомнений в том, что Галич «Танечку» хорошо знал (возможно, даже помнил наизусть).

К тому же, его интерес к кино был интересом профессионала, автора именно комедийных сценариев, участника «круглого стола» о комедийном жанре в журнале «Советский экран» (1957) — и работы коллег могли провоцировать его на какой-то творческий, поэтический отклик. Так произошло с героем известного цикла Климом Петровичем Коломийцевым, имя и отчество (а отчасти и фамилия) которого, по наблюдению А. Е. Крылова,

<sup>16</sup> Соколова И. Указ. соч. С. 201.

<sup>17</sup> Цит. по изд.: Голуб Г. Анатолий Лепин. С. 69.

были подсказаны поэту малоудачным фильмом режиссёра С. Самсонова «За витриной универмага» (1956)<sup>18</sup>. При сочинении «Леночки» могла подспудно сработать и замеченная тем же А. Е. Крыловым «органическая тяга Галича к “улучшению”, редактированию чужих произведений»<sup>19</sup>. В этом случае пародия становится своеобразной формой такого «редактирования».

Попытаемся представить себе конкретную житейскую ситуацию, в которой возникла песня Галича. Допустим, дома перед отъездом или уже в поезде по радио он в очередной раз слышит популярную «Танечку», и привязчивая мелодия преследует его в дороге, вызывая своего рода творческое раздражение и желание сочинить что-либо как бы в ответ. Возможно, дорожные обстоятельства вызывают и появление в песне топонима Останкино: Леночка — *останкинская девочка*. «Красная стрела» через несколько минут после отправления с Ленинградского вокзала проезжала станцию Останкино. Галич мог взглянуть в окно и лишний раз обратить внимание на хорошо известное ему название, которое, в свою очередь, могло «зацепиться» в его сознании на ближайшие бессонные часы («мне не спалось»). Если это так, то не отсюда ли берут начало останкинские мотивы в других песнях поэта — «Городском романсе» («Отвези ж ты меня, шеф, в Останкино, // В Останкино, где “Титан” кино...» /70/) и «Мы не хуже Горация» («Ну а если — ни премьер, ни выставок? // Десять метров комната в Останкино...» /129/), где, как и в «Леночке», известный район выступает в роли характерной демократичной окраины столицы. Кстати, в Останкине жил друг Галича кинодраматург Исай Кузнецов.

Обратим, наконец, внимание на сам круг создателей «Карнавальная ночь». В основном это люди, Галичу хорошо известные. Э. Рязанов познакомился и даже подружился с ним в 1955 году в Болшеве, где они вдвоём сочинили вариацию на тему известной в те годы песни «Есть по Чуйскому тракту дорога...»<sup>20</sup>. Б. Ласкин станет позже соавтором Галича по сценарию фильма того же Рязанова «Дайте жалобную книгу». Для этой же картины напишет музыку А. Лепин. В. Коростылёв оставит свои воспоминания о поэте, с которым он был дружен<sup>21</sup>. Получается, что Галич пародирует создание своих друзей — пусть косвенно, а не напрямую (об отношениях его с В. Лифшицем мы пока ничего не знаем); но сам поэт, сочиняя «Леночку», конечно, не может не помнить, что «Танечка» звучит в фильме, сделанном

<sup>18</sup> См.: Крылов А. «Коломийцев в полный рост». С. 166–167.

<sup>19</sup> Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 114.

<sup>20</sup> См.: Рязанов Э. В соавторстве с Александром Галичем // Рязанов Э. Ностальгия: Стихи и новеллы. Ниж. Новгород, 1997. С. 33–36.

<sup>21</sup> См.: Коростылёв В. С последней строки // Заклинание Добра и Зла. С. 464–466.

людьми его круга. В этом случае не пишется ли пародия для своих, для тех, кто действительно способен оценить её в полной мере? В пользу того, что это могло быть именно так, говорит и свидетельство самого поэта, заметившего однажды (7 декабря 1974), что он писал «Леночку», «чтобы развлечь Юрия Павловича Германа» /59/. Вероятно, Галич собирался увидеться с Германом (не только прозаиком, но и тоже, заметим, кинодраматургом — А. К.) в Ленинграде и в дружеской, домашней обстановке спеть ему своё шуточное сочинение.

До того, как Галич начал писать оригинальные песни, он постоянно пел в компаниях друзей: пел уличные и лагерные песни, городские романсы — порой как бы не всерьёз. Из этой дружеской атмосферы, из домашнего исполнительства и рождается Галич-бард, Галич — большой поэт. «В течение нескольких лет, — вспоминает Э. Кандель, — я наблюдал, как эти песни — стихи и забавы в дружеском кругу (выше мемуарист говорил, в частности, о двух дописанных Галичем песнях Г. Шпаликова — «За семью заборами» и «Слава героям»<sup>22</sup>. — А. К.) — постепенно стали чем-то очень важным, а потом и самым главным в Сашиной жизни. И основной причиной, как я думаю, было постепенное формирование у него критического отношения к окружающей действительности...»<sup>23</sup>. Но так же начинал и Высоцкий, вспоминавший в последние годы жизни о «дружеской, доверительной атмосфере» Большого Каретного, в которой появлялись не только первые песни поэта, но и многочисленные шуточные дружеские посвящения; репертуар молодого Высоцкого, состоящий в основном из полупародийных интерпретаций того же уличного и лагерного фольклора, известен. Очевидно, здесь мы имеем дело с важной тенденцией возникновения самого жанра авторской песни, питательной средой которого оказывался дружеский, порой почти домашний круг, с присущей ему атмосферой шутки и розыгрыша (уместно вспомнить, например, обстоятельства появления трио Кристи — Шрейберг — Охрименко или студенческую атмосферу в МГПИ, где созрел в пятидесятые годы талант Якушевой, Визбора, Кима и других бардов).

Итак, Галич как большой поэт, художник гражданской темы, начинается с пародии, с «забавы в дружеском кругу». Теперь нам становится ясно, почему он назвал свою первую песню *ерундовой* — потому, что она представляет собой пародию на чужое произведение, да ещё и рассчитанную на людей своего круга, и в ней, по логике поэта (нами не обязательно разде-

<sup>22</sup> Об их творческой истории см.: Крылов А. Галич — «соавтор». С. 14–21.

<sup>23</sup> Кандель Э. Об Александре Галиче // Высший титул: Воспоминания о докторе Э. Канделе. М., 1994. С. 148.



ляемой), не следует искать выражение поэтического сознания самого автора. С другой стороны, проясняется и замечание автора о том, что этим *стоит заниматься*. Смысл сочинённой в дороге пародии поневоле оказался острее и шире, чем можно было бы подумать. «Леночка» — начало расчёта художника с официальным (в том числе и талантливим!) искусством, с тем миром, в рамках которого создавалась «Карнавальная ночь» и к которому сам Галич, «вполне благополучный кинематографист», принадлежал. В 62-м году он, наверное, ещё не осознавал это в такой мере, как осознал позже: ведь комментирует песню он уже по прошествии двенадцати лет. Так вот, в этом творческом расчёте Галича пародия (на эстрадную ли песню, на партийный ли марш, на советский лозунг...) будет играть далеко не последнюю роль.

Но почему, комментируя «Леночку», поэт ничего не говорит о её пародийности и источнике? Он может опасаться, что такая привязка принизит, в глазах слушателей, значимость сочинения песни для её автора. Получалось бы, что началом своего *истинного, трудного и счастливого пути* Галич обязан всего-навсего песенке из развлекательного фильма. Возможно и другое объяснение (высказанное С. В. Свиридовым при обсуждении нашего доклада на конференции в ГКЦМ в марте 2003 года): поэт не хочет бросить тень на близких ему людей, авторов «Карнавальной ночи»; в случае его признания их имена прозвучали бы довольно двусмысленно.

Если задаться целью проделать интертекстуальный анализ «Леночки», то, наверное, можно поискать параллели более-менее близкие и далёкие — например, с некрасовской «Тройкой», сюжет которой у Галича словно вывернут наизнанку, или с историей сватовства «царского арапа» к русской девушке, известный по прозе и стихам Пушкина. Но, ограничиваясь чисто источниковедческой задачей, мы оставляем такую работу будущим интерпретаторам первой авторской песни Галича.

---

**А. Е. КРЫЛОВ**

## **ПЕСНЯ ПРО ОСТРОВА**

...Острова эти нам пригрезились,  
А к мечте, дорогая Фрези,  
Я никак пристать не могу.

*А Галич. Песня для кф. «Бегущая по волнам»*

Сейчас, когда издательская культура в стране в значительной степени утрачена и книги повсеместно издаются без участия редакторов и корректоров или лишь при их «титულном участии», — стало привычным видеть в основном корпусе той или иной книги соседство двух, а то и более, разных редакций одного и того же стихотворения. Объяснимо стремление составителей таких книг донести до читателя в с ё, написанное рукой любимого автора, но для этого существуют дополнительные разделы книги — «Другие редакции», «Варианты», «Комментарии». Существующая же порочная практика лишь создаёт путаницу и при чрезмерном доверии читателя к печатному изданию — иллюзию того, что составитель обладает какими-то неизвестными нам авторскими указаниями и доказательствами равноправия публикуемых редакций.

Более того, иногда исследователями даже декларируется равноправие авторского текста и того, что был, например, напет другим исполнителем. Возможно, такое допущение и имеет право на существование в какой-то области филологической науки, но никак не в текстологии, где такие и н т е р п р е т и р о в а н н ы е третьими лицами авторские тексты можно считать только и с к а ж ё н н ы м и. В лучшем случае здесь можно говорить о фольклоризации, но тогда мы вступаем на поле текстологии фольклора с её несколько отличными от текстологии литературы целями, задачами и методами. Потому остановимся лишь на истории изменений одного а в т о р с к о г о стихотворения Галича.

Его песня «Острова» в посмертном сборнике «Когда я вернусь» опубликована дважды (в двух её редакциях)<sup>1</sup>. Она входит в первую десятку авторских песен поэта и написана, видимо, в 1963 году. По всей вероятности, впервые она вместе с шестью другими песнями была записана Галичем на магнитофон в доме журналиста-известинца Анатолия Аграновского<sup>2</sup>.

Текст в первой фонограмме выглядел следующим образом:

- I-1. Говорят, что где-то есть острова,  
Где растет на берегу трын-трава,  
*И от хворости, и от подлости,  
И от горестей, и от гордости!*<sup>3</sup>  
Вот какие есть на свете острова!
- I-2. Говорят, что где-то есть острова,  
Где с похмелья не болит голова,  
*А сколько есть вина — всё пей без просыпу,  
А после по морю ходи как посуху.*  
Вот какие есть на свете острова!
- I-3. Говорят, что где-то есть острова,  
Где четыре — *не всегда* дважды два,  
*Считай хоть дослепу — одна испарина,  
Лишь то, что по сердцу, лишь то и правильно.*  
Вот какие есть на свете острова!
- I-4. Говорят, что где-то есть острова,  
Где неправда не бывает права!  
Где *не от лени* и *не от бедности*  
*И нет и не было черты оседлости!*  
Вот какие я придумал острова!

Напечатан текст первый раз был в зарубежном сборнике Галича «Песни»<sup>4</sup> без его ведома. Для этой публикации он брался с некачественной записи, и потому был искажён. Во второй строфе расшифровщик вместо слова *вина* услышал на фонограмме: *у меня*; в четвёртой он дважды *не от* принял за слово *нет* («...нет лени, и нет бедности»), а также пропус-

<sup>1</sup> Галич А. Когда я вернусь: Пол. собр. стихов и песен. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1981. С. 67, 338.

<sup>2</sup> Подробнее см. в ст.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторских песен: На примере творчества Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии: Сб. М., 2001. С. 166–203.

<sup>3</sup> Здесь и далее курсивом нами в основном выделены слова, не вошедшие в окончательную редакцию текста.

<sup>4</sup> Галич А. Песни. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1969. С. 119.

тил — возможно из-за склейки на ленте — слово *где-то*. Строфы он записал таким образом, как напечатано здесь, — по пять строк.

Скорее всего, материалом для расшифровки послужила фонограмма из собрания Н. В. Богословского, у которого Галич спел эту песню уже через некоторое время после написания. К тому времени в тексте было сделано две корректировки. Во-первых, был уточнен порядок слов во второй строфе: *пей всё* вместо *всё пей*; во-вторых, слово *горестей* в ряду остальных существительных начальной строфы стало также употребляться в единственном числе: *от горести*. Отличительной чертой всех четырёх известных нам фонограмм первой редакции как раз и являются третья и четвёртая строки первого куплета. Они различаются порядком перечисления, который из-за трудности запоминания и, возможно, необходимости соблюдения иерархии — везде разный. У Богословского он совпадает с порядком в публикации: «*И от гордости, и от горести, // И от подлости, и от хворости...*».

Через несколько лет, примерно в 1970-м, правя машинописные списки с расшифровками магнитных лент, подготовленные М. О. Барановым, Галич на листе, содержащем первую редакцию с подзаголовком «Вариант», сделал надпись: «Вариант этот мной забракован»<sup>5</sup>. К тому времени уже существовал другой текст. Но о нём речь впереди.

Примерно в начале 1965 года песня вдруг исчезает из авторского репертуара на целых три года. И вновь появляется в переработанном виде только в фонограмме ленинградского собирателя песен М. Крыжановского, сделанной «для истории». Для этой записи Галич специально спел некоторые ранние песни, не записанные коллекционером ранее. Запись эта датируется 9 марта 1968 года, и произведена она была в Новосибирске во время известного фестиваля.

Почему Галич так долго не пел «Острова»? Дело в том, что он, видимо, попытался соединить своё новое занятие — песни — с привычным. В это время он решает две свои песни — эту, а также ещё одну, новую, — включить в сценарий фильма «Бегущая по волнам», над которым начинает работу, а потому он и не хочет распространять их прежде времени.

Песня «Женский вальс» («Как мне странно, что ты жена...») по замыслу автора должна была звучать после финальной встречи героев фильма. Но в том виде и с тем смыслом, который вложен в неё Галичем, она, естественно, не годилась. Не столько из-за своей явной цензурной «непрохо-

---

<sup>5</sup> Личный архив М. О. Баранова.

димости», сколько из-за несовместимости с материалом сценария. И из сценарного варианта песни исчезает самый трагический — второй — куплет:

Никаких вы не знали фортелсей,  
 Вы не плыли бутырскими окнами,  
 У проклятых ворот в Лефортове  
 Вы не зябли ночами мокрыми.  
 Но ветрами подует грозными —  
 Босиком вы беду измерите!  
 Ничего, что родились поздно вы, —  
 Вы всё знаете, всё умеете!

— а заодно и строки заключительного припева:

.....  
 В Ярославском центре ночью<sup>6</sup>  
 Ты была воображена...

Возможно, потому, что в сценарном «беззубом» варианте песня стала рядовой лирической, она в своем истинном, первоизданном виде продолжала звучать для домашних магнитофонов, но не во всех домах.

Для будущего фильма понадобились, видимо, переделки и в «Островах». Так родилась новая редакция песни — для сценария. Трудно утверждать, что песня подверглась редактированию именно в связи с готовящимся фильмом. Может быть, необходимость в этом возникла у Галича естественным путём. Но в то же время нельзя исключить и возможности того, что изначально формальная задача привела его в итоге к безусловной творческой удаче.

А пока в тексте появилась *забудь-трава*, потянувшая за собой и соответствующие изменения в первой строфе; вместо куплета про черту оседлости, никак не вязавшегося с «Бегущей», впервые появился финальный куплет, больше не менявшийся уже никогда. Притом второй и третий куплеты песни оставались без изменений.

В рукописи сценария представлен авторский рисунок строф:

II-1. Говорят, что где-то есть острова,  
 Где растёт на берегу *забудь-трава*,  
*Забудь о гордости,*  
*Забудь про горести,*  
*Забудь о подлости,*  
*Забудь про хворости!*  
 Вот какие есть на свете острова!

<sup>6</sup> Так в то время звучала эта строка.

II-2. ....

II-3. ....

II-4. Говорят, что где-то есть острова,  
Где неправда не бывает права!  
Где совесть — надобность,  
А не солдатчина,  
Где правда нажита,  
А не назначена!  
Вот какис я придумал острова!

Из песни ушёл «еврейский вопрос». А мотивы совести, правды и права, зазвучавшие в последней строфе, придали песне общегражданственное звучание.

Под авторской рукописью сценария стоит дата: «1966». В конце этого года Галич готовил для друзей свой первый машинописный сборник. Песня в этой редакции наряду с другими текстами была в него включена. Эта редакция так и осталась только на бумаге. Во всяком случае, ни одной фонограммы с таким текстом нам не известно.

После того, как сценарий уже был готов, Галич решил отказаться от второй строфы. В итоге из текста третьей редакции ушла и тема пьянства. Тем самым песня стала менее бытовой, менее приземлённой, менее частной. К тому же автор внес изменения в строфу, ставшую центральной:

III-1. ....

III-2. Говорят, что где-то есть острова,  
Где четыре — *навсегда* дважды два,  
*Ищи хоть сотни лет*<sup>7</sup>  
*Решенья лучшего,*  
*Четыре — дважды два,*  
*Как ни выкручивай.*  
Вот какие есть на свете острова!

III-3. ....

На первый взгляд, смысл центральной строфы (а с ним и взгляд автора) поменялся на противоположный: *не всегда* — *навсегда*. На самом же деле аксиома «дважды два — четыре», изменив контекст, изменила и обозначаемое с её помощью понятие. Теперь это выражение стало соответствовать не мнениям и правилам, навязываемым сверху, а — незыблемости Истины. Общечеловеческие мотивы окончательно вышли на первый план.

<sup>7</sup> В другой записи того же периода: *Хоть сотни лет ищи <...>*.

Ещё во время работы над самим фильмом (вторая половина 66-го — первая половина 67-го) была записана такая фонограмма с трёхстрочным текстом. Профессиональная запись, видимо, была сделана на киностудии — с тем же музыкальным аккомпанементом, что и остальные песни для фильма. Таким же текст песни остался и в 1968 году в упоминавшейся выше новосибирской фонограмме. Но судьба и киноначальство распорядились так, что в итоге в фильм обе упомянутые нами песни не вошли. А после «исторической» записи в Новосибирске Галич опять перестал петь песню про острова. Теперь уже, видимо, по другой причине: её естественным путём вытеснили песни новые.

Но песня не умерла, а в таком виде продолжала жить. Так же её текст выглядит на другом авторизованном машинописном списке М. Баранова. Но здесь, как, впрочем, и в первой самиздатской книге, строфика у текста чуть иная (см. во фрагменте редакции III и в редакции IV).

По всей вероятности, лишь живя на Западе, Галич вновь переделал текст. Во всяком случае, песня вновь замечена в его репертуаре лишь в 1975 году на концертах в Вашингтоне (март) и Париже (5 мая) и на радио «Свобода» (5 октября). Причём в последнем случае автор сообщает, что песня уже звучала в его передачах. Текст четвёртой (и последней) редакции опять был четырёхстрочным и выглядел так:

- IV-1. Говорят, что где-то есть острова,  
Где растёт на берегу трын-трава,  
Ты пей как чай её,  
Без спешки-скорости,  
Пройдёт отчаянье,  
Минуют хворости!  
Вот какие есть на свете острова!
- IV-2. Говорят, что где-то есть острова,  
Где не тратят понапрасну слова,  
Где виноградные  
На стенах лозоньки,  
И даже в праздники  
Не клеют лозунги.  
Вот какие есть на свете острова!
- IV-3. Говорят, что где-то есть острова,  
Где четыре — как закон — дважды два,  
Кто б ни указывал  
Иное гражданам,  
Четыре — дважды два

Для всех и каждого.  
Вот какие есть на свете острова!

IV-4. Говорят, что где-то есть острова,  
Где неправда не бывает права!  
Где совесть — надобность,  
А не солдатчина,  
Где правда нажита,  
А не назначна!  
Вот какие я придумал острова!

Известна и фонограмма начала 1977 года; в ней текст также остался неизменным.

Нужно сказать, что песня за время своего существования имела два практически равноправных заголовка. Автор употреблял их попеременно, а чаще при исполнении и не давал названия вовсе. На первом из трёх упомянутых концертов 1975 года Галич объявил её как «Песню про острова», но в публикации опять вернулся к первому названию.

Как можно заметить, в начальной строфе последней (IV-й) редакции Галич вернулся и к первоначальному названию своей «травы» — *трын-трава* — и в публикации этого текста сообщил о её первоисточнике, предпослав песне эпитаф:

...Ах, где те острова,  
Где растёт трын-трава,  
Братцы?!

*К. Рылеев*

Из всех только на одной пленке песня, кроме заголовка «Острова», имеет авторское определение жанра: «Подражание Рылееву». А эпитаф в авторских магнитозаписях не зафиксирован ни разу. Впервые он появляется перед текстом IV-й редакции — в другом сборнике с тем же названием, что и цитированный нами: «Когда я вернусь»<sup>8</sup>. До сих пор не прояснены некоторые обстоятельства издания этой последней прижизненной книги Галича, готовившейся им сразу по приезде на Запад, а вышедшей через три года, буквально перед его гибелью. Но то, что эпитаф этот — действительно авторский, может свидетельствовать характерное в таких случаях цитирование.

Как бывало часто, Галич привёл эпитаф по памяти и ошибся в деталях. Эпитафом послужил зачин одной из агитационных песен, написанных

<sup>8</sup> Галич А. Когда я вернусь. Стихи и песни 1972–1977. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977. С. 53–54.



К. Рылеевым совместно с А. Бестужевым<sup>9</sup>. Поэтому многоточие в начале эпиграфа оказалось неоправданным. К тому же автор неверно воспроизвёл написание всё того же заимствованного образа: в первоисточнике — *трынь-трава*. Да и вопросительный знак в конце эпиграфа, отсутствующий в исходных публикациях Рылеева, убавил риторичности.

Существование соавтора эпиграфа Галич вполне мог не заметить, не обратив внимания на комментирующую надпись в поэтическом сборнике К. Рылеева. Что же касается ошибок в написании, то следует отметить такой интересный факт. Для Галича, знавшего массу стихов *н а и з у с т ь* и писавшего свои произведения также *д л я и с п о л н е н и я*, а не для чтения, — именно устное, звучащее существование поэзии было более естественным. Так вот если прочесть вслух оба варианта эпиграфа — Рылеева–Бестужева и Галича, — можно заметить, что *в з в у ч а н и и* эпиграф не искажённисколько.

Кстати, о *трынтраве* (в словаре В. Даля<sup>10</sup> она пишется именно так). Не исключено, что за мягкий знак текстологи или публикаторы Рылеева приняли неясный «ер», полагавшийся тогдашними правилами орфографии после согласной в конце слова (*трынь-трава*). Во времена Рылеева это слово в русском языке означало: «всё ничтожное, вздорное, пустое, не стоящее уважения, внимания». Галич, безусловно, употребляет его в современном написании и в «чеховском» значении: «Или знать, для чего живёшь, или же всё пустяки, трын-трава» (Маша в «Трёх сестрах»). То есть: «всё ничо чём, всё безразлично, всё равно»<sup>11</sup>.

Текстология любит точность и доказательность, и текстолог при выборе основной редакции не должен руководствоваться личными пристрастиями. Но здесь как раз тот случай, когда не высказать свои предпочтения невозможно.

С точки зрения стихосложения рифма *лозаньки* — *лозунги* прекрасна. Однако, на мой взгляд, автор, вернувшись в новом — втором — куплете IV-й редакции от мотивов вечных к «лобовой» критике советских властей, всё-таки ухудшил текст. Здесь мне заметно влияние окружавшей Галича эмигрантской среды, основной смысл жизни которой был в борьбе с властью, оторвавшей их от родины. Но из-за конкретики этих самых *лозунгов* песня

<sup>9</sup> Рылеев К. Ф. Полное собр. стихотворений. Л.: Совет. писатель, 1971. С. 255. (Б-ка поэта); То же см.: Бестужев-Марлинский А. Собрание стихотворений. [Л.]: Совет. писатель, 1948. С. 137. (Б-ка поэта).

<sup>10</sup> Даль В. Толковый словарь: В 4 т. Т. 4. М., 1935. С. 450.

<sup>11</sup> Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. С. Г. Бархударова и др. М., 1961. Т. 4. С. 576.

потеряла свою объёмность; смысл строфы, а значит, и всего стихотворения, стал более плоским, как бы скукожился.

И в этом исправлении, скорее всего, всё-таки есть элемент если не некоей доли конъюнктурности, то уж по крайней мере определённого расчёта на западную публику, даже, если хотите, «оживляжа». Во всяком случае, влияние аудитории на автора безусловно было.

Неадекватную реакцию западной публики на «советский» язык жанровых песен Галича замечали многие. Об «обухе непонимания» пишет и Виктор Перельман, рассказывая о первом концерте барда в Париже 25 октября 1974 года: «В зале наступила тишина, впрочем, то и дело прерываемая нетерпеливым говорком зрителей. “Господи! Что там ни говорите, а ведь слушают! — вот что значит Галич!” — успокаивал я себя. И вдруг услышал голос одной из моих молодящихся соседок с моноклями: та, что сидела подальше, была постарше и на протяжении всего концерта упорно не прекращала любопытствовать: <...> “А салака?.. Ты когда-нибудь слышала это слово?”»<sup>12</sup>.

«Меня поразило удивительное непонимание его и со стороны русской эмиграции старшего поколения, — говорил Ефим Эткинд, — и, конечно, со стороны иностранцев, которые, даже когда знали язык, всё равно очень мало понимали, что он пел и что он читал». И далее он рассказывает о некоей даме, которая хотя и хорошо знала русский язык, но после выступления Галича в Италии, имея ввиду строчку «Всё хватает *баранку* рукой» спросила: «Причём там овцы?»<sup>13</sup>.

«Нам рассказывали, — вспоминает Раиса Орлова, — что на одном из концертов Галича в Швейцарии старая эмигрантка спросила соседку:

— А на каком языке он поёт?»<sup>14</sup>

Вот как описывает свои наблюдения Игорь Голомшток: «...Когда его приглашали в дома старых эмигрантов, <...> он как-то стеснялся некоторые песни петь вообще, из каких-то выкидывал какие-то слова, которые могли шокировать эту публику. И чувствовал себя совершенно не в своей тарелке. Он ведь привык петь в своей компании, когда люди отвечают эмоционально»<sup>15</sup>. И эти воспоминания о выброшенных словах подтверждаются авторскими песенными фонограммами, сделанными за границей, в том числе и на радио. Ведь Галич не мог не видеть такого непонимания со стороны лю-

<sup>12</sup> Перельман В. Эмигрантская одиссея Александра Галича // Время и мы. М., 1999. № 42. С. 208.

<sup>13</sup> См.: Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 270.

<sup>14</sup> Орлова Р. Чужой и родной // Там же. С. 442.

<sup>15</sup> Голомшток И. Я не буду писать мемуары // Там же. С. 270.

дей, не прошедших школу советской жизни, и стремился к тому, чтобы его песни п о н я л и.

А вот как сам Галич формулировал свою основную задачу на Западе — в интервью Г. Зотовой («Свобода»): «...Здесь меня хочет слушать значительно меньшее количество народу, чем там [в Советском Союзе — *А. К.*]. Но я думаю, что ведь и там нас начали слушать не сразу. И там мы постепенно завоёвывали своего слушателя, своего читателя. Я думаю, что, вероятно, одна из *важнейших* задач здесь — это *завоёвать аудиторию*, хотя бы даже иноговорящую, но завоёвать её... попытаться заставить слушать себя. <...> Мы просто просим прислушаться к нашему опыту, *мы рассказываем о том, как мы там жили*, и вот делайте выводы из этого, из наших рассказов...»<sup>16</sup> (время интервью — всё тот же 75-й год, июнь).

Тема, нашедшая отражение в последней редакции «Островов» (про *лозунги*), — из таких рассказов «о жизни т а м». Она начинается звучать в его стихах ещё на родине:

Но, увы — по и здесь — над платформой,  
Над антеннами сгорбленных дач,  
Над берёзовой рощей покорной  
Торжествует всё тот же кумач!

Он тарашит метровые буквы,  
Он вопит и качает права...  
Только буквы, расчёртоты куклы,  
Не хотят сочетаться в слова.  
— Миру — мир!  
— Мыру — мыр!  
— Муре — мур!  
— Мира — миг, мира — миф, в мире — мер...  
И вникает в бессмысленцу хмуро  
Участковый милиционер.

Перед отъездом из России Галич в одной из бесед произнес следующий страстный монолог, оказавшийся записанным на пленку: «Слово настолько уже разрушено в этой стране, что мы уже почти не понимаем, что они говорят. “Все на выборы”, “Вперёд, к победе коммунизма”, “Завершающий год пятилетки”, “Досрочное перевыполнение плана бригадой коммунистического труда”, “Повышенные встречные обязательства социалистического соревнования”. Всё это абсолютно ничего не значит — ни выборы, ни завершающий год, ни пятилетка вообще, ни тем более досрочное пере-

<sup>16</sup> Цит. по сб.: *Галич А.* Я выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М.: Глагол, 1991. С. 45. Курсив наш. — *А. К.*

выполнение повышенных обязательств. Все эти слова не значат абсолютно ничего. Кстати, — продолжал Александр Аркадьевич, — я как-то видел лозунг: “Товарищ! Стой! Остановись и подумай, всё ли ты сделал для перевыполнения обязательств, взятых нами с вами?” — он той же степени бессмысленности, как и не столь броские лозунги. Ну, возьмите такой: “Труд для народа — высшее счастье”. Его можно понимать так, что когда народ трудится, то это для него высшее счастье, и чем больше трудится, тем больше счастья. А можно понимать так, что когда кто-то трудится вместо народа, а народ отдыхает, тогда народ счастлив. А можно считать, что когда трудится народ, то кто-то там, наверху, счастлив, а можно, что сами эти “кто-то” счастливы тогда, когда они трудятся для народа. А можно понимать всё это как бессмысленный набор слов, что как раз и будет наиболее правильным. Гейне говорил, что пока живо слово, всё можно поправить, но если оно погибнет, то это конец стране, людям, народу»<sup>17</sup>.

Та же тема звучит и сразу по прибытии Галича на Запад — уже в «Норвежском дневнике», писавшемся в июле 1974-го для газеты «Арбайтер бладе» и прочитанном позднее на радио «Свобода»: «В советской России на тысячах и тысячах плакатов, развешанных порой в самых неподходящих местах — на морском пляже, в берёзовой роще, на горной тропе, — торжественно провозглашается “Слава — труду!”...»<sup>18</sup>. И тогда же в интервью корреспонденту «Посева»: «Мы ходим по городам, наполненным совершенно бессмысленными, не несущими никакой информации лозунгами. На них тратятся десятки, сотни тысяч рублей. Во имя чего? Только для того, чтобы вбить в сознание человека ничего не значащие, шаблонные, панельно-блочные представления. От трескучей, унылой и не несущей в себе никакого смысла пропаганды, человек отупевает. Его отучают говорить. Советский человек, русский человек просто теряет свой изумительный, богатейший язык, потому что те фразы, из которых составлены газеты и из которых сложены лозунги, смысла в себе не несут. Язык не выражает мысли, речь лишена смысла. Это самое горестное...»<sup>19</sup>

Поэт продолжает думать и говорить об этом и после, выходит на обобщения: «Одно из главнейших бедствий, постигших сейчас Советский Союз <...> — это *разрушение культуры* и, в первую очередь, разрушение *языка*. Если вы возьмёте советские газеты, обратите вни-

<sup>17</sup> Цит. по ст.: *Лебедев В.* Воспоминания о Галиче человека «со стороны» // Новый журн. № 211. Нью-Йорк. 1998. С. 152–153.

<sup>18</sup> Цит. по сб.: *Заклинание Добра и Зла.* С. 119.

<sup>19</sup> *Пять дней с Александром Галичем / [Беседовал] О. Красовский // Посев. Франкфурга-на-Майне. 1974 № 10. С. 56.*

мание на советские лозунги, вчитаетесь в их призывы, хотя бы к Первому мая или к Седьмому ноября — вы удивитесь, как совершенно ничего не значат слова. <...> Это какой-то бессмысленный лай. За ними нет мысли, за ними лишь стереотипные панельно-блочные понятия, из которых сложены знаменитые панельно-блочные дома начала шестидесятых годов. Это всё сложено из штампованных блоков, которые можно варьировать как угодно, перемешать из одного дома в другой, совершенно не меняя характера домов»<sup>20</sup>.

Монолог на ту же тему ещё через полгода на вашингтонском концерте встречается безусловным пониманием и дружным смехом в зале: «...Почему вдруг где-то в прекраснейшем месте, в какой-нибудь роще берёзовой, понимаете, прибит плакат: “Миролюбивую политику коммунистической партии Советского Союза поддерживаем и одобряем!”? Кто поддерживает? Деревья поддерживают?..».

Так или иначе, тема не давала покоя, была для автора действительно больной в полном смысле этого слова, требовала выхода в стихах. Так возродились в новом виде «Острова», так позже появилась песня «А было недавно, а было давно...», посвящённая чистоте русского языка.

На Западе в старых песнях Галича появились и другие изменения, внесённые автором в расчёте на зарубежного слушателя и читателя. Такие, которые на родине не нуждались в дополнительных комментариях. Например, в эпиграфе «Баллады о прибавочной стоимости» к нетленным строкам Маркса и Энгельса о бродящем по Европе призраке в авторском исполнении добавился их источник: «Коммунистический манифест». А точно в таком же случае эпиграф из Ю. Фучика «Люди, я любил вас. Будьте бдительны!» в песне «Признание в любви» Галич дополнительно снабдил разясняющей подписью: «Из любимых цитат советской печати»<sup>21</sup>. Позже, уже в вышедшем в 1977 году сборнике появилась другая редакция этих слов: «Любимая цитата советских пропагандистов»<sup>22</sup>.

В той же песне появилось и изменение в самом тексте. В нём дважды упоминалась *авоська* в руках у гражданина, приставшего в автобусе к безбилетной героине:

И тут один — с авоською  
И в шляпе, паразит! —

<sup>20</sup> Галич А. Александр Галич в «Русской мысли» / Беседа с К. Померанцевым // Рус. мысль. Париж, 1974. 7 нояб. Разрядка в тексте газеты.

<sup>21</sup> Галич А. Из новой книги стихов: Объяснение в любви // Посев. 1974. № 10. С. 59.

<sup>22</sup> Галич А. Когда я вернусь 1977 С. 22.

С ухмылкою со свойскою  
Геройски ей грозит!

Так вот во втором случае в обеих цитированных западных публикациях этот привычный предмет советского быта 60–70-х (сетка для продуктов, вытесненная позднее из обихода сумкой из болоньи и полиэтиленовым пакетом) был заменён:

.....  
Она хотела высказать:  
— Задумалась, прости!  
А он как глянул искося,  
[Авоську] Как сумку сжал в горсти...

Получилось, что по ходу действия у этого скандального паразита в руках, кроме задекларированной в начале авоськи, оказалась ещё и сумка (согласитесь, что это вещи всё-таки довольно разные). Скорее всего, эту правку можно расценить как неудачную попытку помочь иностранному читателю<sup>23</sup> идентифицировать непонятный предмет.

Ещё пример. Записывая во время пребывания в Норвегии песню «Рекием по неубитым», где говорится о президенте Египта Насере, в строки:

...Красавчик, фашистский выкормыш,  
Увенчанный нашим орденом  
И Золотой звездой?! —

он внес такую правку: «Увенчанный *орденом Ленина*». Советскому человеку и без того было ясно, в паре с каким орденом вручается звезда Героя Советского Союза, но для эмигрантской аудитории потребовалось уточнение.

Однако всё это были исправления из ряда поясняющих конкретные реалии, возможно забытые или вовсе не известные давнему эмигранту. (Впрочем, в последнем случае не исключён и иной мотив замены: возможно, здесь Галичу стало мешать слово *нашего* и он хотел дистанцироваться от коммунистической награды, — как и от советского гимна в песне «Олимпийская сказка», появившейся летом 1976 года: «И вновь *их* бессловесный гимн // Горланят трубы!..»)

Но вот пример текстового изменения иного характера. Выступая в ноябре 1975 года в Израиле, Галич переименовал своего героя Егора Петровича Мальцева, излечившегося силой советско-партийного пропагандистского слова от диабета, — в Егора *Семёновича*. Здесь объяснить мета-

<sup>23</sup> Заметим, что в двух известных нам западных фонограммах эта строка осталась в прежнем виде.

морфозу как-либо по-иному, чем намёком на еврейское происхождение Мальцева, нам не представляется возможным. О том же или о чём-то подобном, видимо, пишет и Наталья Рубинштейн: «Еврейская тема у той многочисленной аудитории, которую Галич собирал на своих концертах в Израиле, должна была вызвать народный интерес. Галич это понимал и учитывал, составляя свои программы. И может быть, напрасно отводил ей больше места, чем она реально занимает в его творчестве»<sup>24</sup>.

И если версия с Егором Семёновичем подтвердится или хотя бы не будет опровергнута вновь открытыми более поздними записями или рукописями, то этот вариант нельзя считать следствием творческой авторской воли, а значит, и не следует вносить это — хоть и позднее по времени — исправление в основной текст.

В случае с «Островами» нет творческие мотивы переработки текста не столь очевидны, и тем самым вопрос текста, который следует считать основными, остаётся, с нашей точки зрения, открытым для дискуссии.

---

<sup>24</sup> Рубинштейн Н. Выключите магнитофон — поговорим о поэте // Заклинание Добра и Зла. С. 211.

---

*Л. Г. ФРИЗМАН*

## **ДЕКАБРИСТЫ ГЛАЗАМИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА**

Автор этих строк, тридцать лет занимавшийся изучением декабристов и лишь немногим менее — творчества Галича, не мог не обратиться к предмету, где скрестились обе эти темы — к стихотворению «Петербургский романс». За более чем полтора века, минувшие после восстания на Сенатской площади, предпринято бесчётное количество попыток осмыслить его уроки. Увидеть своеобразие трактовки декабристской темы у Галича, объяснить неповторимость занятой им позиции его мирозерцанием и его временем возможно лишь в контексте уже накопленного многообразного материала.

Восстание 1825 года принадлежит к числу таких событий, которые предопределяют весь дальнейший ход истории. Всё в России пошло бы другим путём, если бы оно не состоялось или его увенчал бы другой исход. Но дело не только в этом. Декабрист был не только приверженцем определённой политической программы, но и живым воплощением соответствовавших ей нравственных норм, особого типа общественного поведения. Даже когда эта программа утратила актуальность, этический кодекс, сложившийся в декабристскую эпоху, оставался интересен и нужен будущим поколениям, которые возвращались памятью и к тем духовным ценностям, которые создали первые борцы с царизмом, и к тем человеческим качествам, которые они проявили.

Неоднократно обращал на себя внимание факт, что декабристская традиция имела не только идеологический, но и человеческий аспект — традиция, созданная определённым типом человека, типом поведения и социальной психологии. Поскольку именно она была воспринята творческим сознанием Галича, её существо и хотелось бы прояснить.

Деятельность декабристов, не только политическая, но вся совокупность их нравственных качеств и поступков были подчинены высшему нравственному императиву, сформировавшемуся задолго до восстания. Уже в



уставе первой относительно массовой декабристской организации — «Союза Благоденствия» было высказано «убеждение, что господствующему злу противоборствовать можно не иначе, как отстранением личных выгод и совокуплением общих сил добродетели против порока»<sup>1</sup>. А его идейный вдохновитель Н. И. Тургенев подчёркивал, что «для нас была исполнена невыразимой прелести возможность говорить на наших собраниях открыто, не боясь быть дурно понятым или истолкованным, не только о политических вопросах, но и о всевозможных предметах. Очень ошибся бы тот, кто предположил бы, что на этих тайных собраниях только и делали, что составляли заговоры»<sup>2</sup>.

Это хорошо ощущали представители противоположного лагеря, безошибочно устанавливавшие связь между суждениями о «всевозможных предметах» и «политическими вопросами». Достаточно было Чацкому заявить о своем отказе:

У покровителей зевать на потолок,  
Явиться помолчать, пошаркать, пообедать,  
Подставить стул, подать платок,

— чтобы Фамусов увидел в нём «опасного человека».

Один из самых глубоких и тонких исследователей декабристов Ю. М. Лотман имел полное основание для сформулированного им вывода: «Если поэзия декабристов была исторически в значительной мере заслонена творчеством их гениальных современников — Жуковского, Грибоедова и Пушкина, если политические концепции декабристов устарели уже для поколения Белинского и Герцена, то именно в создании совершенно нового для России *типа человека* вклад их в русскую культуру оказался непреходящим и своим приближением к норме, к идеалу напоминающим вклад Пушкина в русскую поэзию»<sup>3</sup>.

Чертой этого типа человека, привлекавшей к себе особое внимание и современников, и потомков, было бескорыстие своей деятельности и осознание недостижимости её целей. Едва стал известен состав участников восстания, как внимание русского общества привлекла к себе ситуация, пара-

<sup>1</sup> Избранные социально-политические и философские произведения декабристов. Т. I. М., 1951. С. 241.

<sup>2</sup> Тургенев Н. И. Россия и русские. Т. I. Воспоминания изгнанника. М., 1915. С. 75–76.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как истор.-психолог. категория) // Литературное наследие декабристов. Л.: Наука, 1975. С. 69. Выделение автора статьи. — Л. Ф.

доксальность которой вскрывала «ростопчинская шутка», ставшая благодаря Некрасову крылатой:

В Европе — сапожник, чтоб барином стать,  
Бунтует — понятное дело!  
У нас революцию сделала знать:  
В сапожники, что ль, захотела?

Представители высшей знати, князья, офицеры высокого ранга, владельцы крупных состояний отказались от открытого им блестящего или уж во всяком случае спокойного и безбедного будущего и карьеры, богатству, почестям — предпочли каторгу, ссылку и даже плаху.

Проходили десятилетия, а внимание именно к этой особенности личности и деятельности декабристов не ослабевало. Лев Толстой был, как известно, знаком с С. Г. Волконским и, по некоторым данным, собирался сделать его прототипом задуманного им произведения. И вот что особенно закрепило в его сознании и о чём он незадолго до смерти говорил Д. П. Маковицкому: «Волконский, генерал-майор, богатый человек, и он шёл на это дело, зная, что завтра его закуют...»<sup>4</sup>.

Сохранилось множество свидетельств того, что декабристы в полной мере отдавали себе отчёт в обречённости своих замыслов, «в будущей гибели», необходимой в качестве «примера для пробуждения спящих россиян»<sup>5</sup>. В этом отношении они своей цели достигли, что и рядом высказываний, и всей своей деятельностью подтвердил Герцен. «...Причиной огромного влияния, которое приобрело это дело и которое сказалось на обществе больше, чем пропаганда, и больше, чем теории, было само восстание, геройское поведение заговорщиков на площади, на суде, в кандалах, перед лицом императора Николая, в сибирских рудниках. Русским недоставало отнюдь не либеральных стремлений или понимания совершавшихся злоупотреблений: им недоставало случая, который дал бы им смелость инициативы. Теория внушает убеждения, пример определяет образ действий»<sup>6</sup>.

В контексте этих и подобных фактов, число которых нетрудно многократно умножить, и должна анализироваться концепция и проблематика «Петербургского романса». Декабристы вызывали к себе интерес в разных аспектах, их деятельность побуждала делать разные выводы и извлекать разные уроки. В том, почему и чем они интересовали Галича, по-своему выявились особенности его мироощущения.

<sup>4</sup> Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. II. М.: Гослитиздат, 1955. С. 176.

<sup>5</sup> Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. Т. II. М.: ИХЛ, 1980. С. 62.

<sup>6</sup> Герцен А. И. Собрание соч.: В 30 т. Т. VII. М.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 200.

А. Штромас называл «Петербургский романс» «монологом князя Трубецкого, несостоявшегося декабристского диктатора»<sup>7</sup>. Учитывая дружеские связи автора с Галичем, естественно предположить, что он опирался на какие-то высказывания самого поэта, да и текст содержит материал, подтверждающий подобную трактовку. И всё же лирическое я «Петербургского романса» — это не только Трубецкой. Дело, на наш взгляд, обстоит сложнее.

Как и некоторые другие стихи Галича, «Петербургский романс» характеризуется гармоничностью и отточенностью своей строфической организации. Стихотворение делится на три части. Первая часть состоит из четырёх строф, из которых 1-я, 2-я и 4-я четырёхстишные, а 3-я — семистишная. Эта конструкция в точности повторена в третьей части, начинающейся стихом: «Повторяется шёпот...» В обоих случаях семистишные строфы построены так, что 3-й стих совпадает с 5-м, а 4-й — с 6-м. В это повторение вложен особый смысл, к чему мы ещё вернёмся. Вторая часть, которая начинается стихом «Мальчишки были безусы...», состоит из семи четверостиший.

Именно эти семь строф можно с достаточным основанием назвать монологом Трубецкого. В частности строки:

Полковник я, а не прапор,  
Я в битвах сражался стойко...

— соответствуют фактам. С. П. Трубецкой был полковником лейб-гвардии, участником Отечественной войны и заграничных походов русской армии 1813–1814 годов. В то же время он не «объявлял себя в отъезде», а 14 декабря провёл в столице. Утром этого дня его посетили Рылеев и Пущин, с которыми Трубецкой обсуждал планы дальнейшего развития восстания. Он не посмел признаться им в том, что решил не выходить на площадь<sup>8</sup>.

Но Галича, надо полагать, и не заботила точность воспроизведения тех или иных событий и деталей обстановки. Подлинная тема стихотворения была продиктована не восстанием 1825 года, а тем, что происходило на глазах поэта. Осмысливая происходящее, он и обращался к декабристам, извлекая из анализа их поведения нравственные уроки.

«Петербургский романс» нужно читать с конца. Под ним стоит дата — 22 августа 1968 года. Мне уже доводилось писать о том, что Галич да-

<sup>7</sup> Штромас А. В мире образов и идей Александра Галича // Заклинание Добра и Зла / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 337.

<sup>8</sup> См.: Нечкина М. В. Движение декабристов. Т. II. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 264.

тировал свои стихи лишь в исключительных случаях, когда в проставленную дату вкладывался особый смысл, когда это позволяло правильно понять произведение. Дата под «Петербургским романсом» была проставлена на следующий день после вторжения в Чехословакию войск пяти стран Варшавского договора во главе с Советским Союзом.

21 августа стало чёрным днём не только в чешской, но и в советской истории. Иллюзии, которые были возможны в первые годы после свержения Хрущёва, были окончательно развеяны. А. Д. Сахаров позднее заметил, что пересмотрел многое в своих взглядах в 1968 году, конец которого ознаменовался для него, «как и для всех, грохотом танков на улицах непокорившейся Праги». Расправившись с чешскими демократами, кремлёвские руководители перешли в наступление на внутреннем фронте. Маски были сброшены, стесняться больше нечего. Оголтелая реакционность политики, которая проводилась коммунистической верхушкой начиная с 1968 года, была прямым следствием трагедии 21 августа. Я подробно анализировал эти процессы в статье, опубликованной к 25-летию вторжения в Чехословакию<sup>9</sup>.

Ощущение горечи и негодования, испытанное демократическими кругами тогдашнего советского общества, Галич выразил в «Балладе о чистых руках»:

А танки идут по вацлавской брусчатке  
И наш бронепоезд стоит у Градчан.  
А песня крепчает: «Взвивайтесь кострами!»  
И пепел с золою, куда ни ступи.  
Взвиваются ночи кострами в Остраве  
В мордовских лесах и в казахской степи.

«Петербургский романс» входит в ряд стихов Галича, связанных одной, важнейшей, сквозной темой его лирики — темой личной ответственности каждого за всё, что происходит со всеми. Ещё в первые годы своего творчества как песенника-сатирика он написал «Старательский вальсок», одно из наиболее ранних стихотворений, которые можно считать программными. Это стихотворение принадлежит к самым известным и все мы помним, что написано о причастности *молчальников* ко всему злу, творящемуся вокруг. Это по их вине *другие кричат от отчаянья, от обиды, от боли, от холода*. В «Петербургском романсе» Галич возвращается к тем же мыслям, выраженным почти теми же словами:

Все земные печали  
Были в этом краю...

<sup>9</sup> Фризман Л. 21 августа 1968 года как дата советской истории // Гражд. мысль. Харьков, 1993. 20 авг.

Вот и платим молчаньем  
За причастность свою!

Конечно, это слова Галича, а не Трубецкого, как и всё, что говорится в первой части стихотворения. Не мог Трубецкой предвидеть, что на Неве появятся разводные мосты. Недоступен ему был взгляд историка на события 14 декабря: «Здесь всегда по квадрату На рассвете полки». К тому же Трубецкой хорошо знал, что на рассвете дня восстания *от Синода к Сенату* никто не стоял. Лишь в 11 часов А. А. Бестужев вывел на площадь лейб-гвардии Московский полк, этот момент и стал началом восстания.

Не Трубецкой, а именно Галич говорит:

...Быть бы мне поспокойней,  
Не казаться, а быть!

Можно ли быть спокойным, зная, что *что-то неладно в мире*, что на севере и на юге над ржавой землёю дым? Можно ли быть спокойным, когда *Отечество в опасности*, наши танки на чужой земле, когда *наш поезд уходит в Освенцим сегодня и ежедневно*, когда *повозки с кровавой поклажей скрипят у Никитских ворот*? Нет, и эта мысль — главная в стихотворении, именно она сформулирована строками Карамзина, избранными эпиграфом к «Петербургскому романсу»:

Он сам виновник всех своих злосчастных бед,  
Терпя, чего терпеть без подлости не можно.

Трубецкой, который *в битвах сражался стойко*, с пренебрежением смотрел на *безумных мальчишек*, и *весь их щенячий табор* ему *мнился игрой и только*. Он не может понять:

Зачем же потом случилось,  
Что меркнет копейкою ржавой  
Всей славы моей лучинность  
Пред солнечной ихней славой?!

Ответ на этот вопрос был дан давно соратником Трубецкого по Северному обществу Рылеевым в оде «Гражданское мужество»:

...Подвиг воина гигантский  
И стыд сражённых им врагов  
В суде ума, в суде веков  
Ничто пред доблестью гражданской.

Это была не поэтическая формула. В доверительном разговоре с матерью Рылеев так говорил о мотивах своих действий: «...В наше время свет

уже утомился от военных подвигов и славы героев <...> моё призвание выше, — я буду лить кровь свою, но за свободу отечества, за счастье соотечичей, для исторжения из рук самовластия железного скипетра, для приобретения законных прав угнетённому человечеству — вот будут мои дела»<sup>10</sup>.

Галич прямо указывает на то, что настоящее ему видится в сопоставлении с прошедшим: «Повторяется шёпот, // Повторяем следы». Он думает об узде, которой *покоряются* не один только *клюдтовы кони*. Он помогает своим современникам осознать, что перед ними стоят вопросы, сходные с теми, которые полтора столетия тому назад стояли перед их предками.

Мы уже обращали внимание на повторы стихов в двух семистишных строфах: третьей строфе первой части и третьей же строфе второй. В первом случае:

Здесь над винною стойкой,  
Над пожаром зари  
Наколдовано столько,  
Набормотано столько,  
Наколдовано столько,  
Набормотано столько,  
Что пойдй — повтори!

Функция этого повтора понятна: он как бы увеличивает количество *наколдованного* и *набормотанного*. Но подлинная её роль раскрывается только тогда, когда мы узнаём второй элемент симметричной поэтической структуры, выстроенной Галичем — семистишие третьей части:

И всё так же, не проше,  
Век наш пробудет нас —  
Можешь выйти на площадь,  
Смеешь выйти на площадь,  
Можешь выйти на площадь,  
Смеешь выйти на площадь,  
В тот назначенный час?!

По воспоминаниям Р. Орловой, принадлежавшей, как и её муж Л. Копелев, к ближайшему окружению Галича, он писал «Петербургский романс» *весь август*. Оно и понятно. Ещё с июля, после появления известного манифеста чешской демократической интеллигенции «Две тысячи слов...», в советской прессе развернулась такая истерическая кампания, что даже менее проницательные люди, чем Галич, понимали, к чему идёт дело. «Именно в те дни, — продолжает Р. Орлова, — сразу же после вторжения, был закончен рефрен:

<sup>10</sup> Писатели-декабристы в воспоминаниях современников. Т. II. С. 64–65.

Хочешь выйти на площадь,  
Можешь выйти на площадь,  
Смеешь выйти на площадь,  
В тот назначенный час?!

24 августа перед нашим отъездом в Москву, он подарил нам эту песню, надписав<sup>11</sup>.

Очень важное свидетельство! Когда Галич ставил этот вопрос, он ещё не мог знать, каким окажется ответ. Этот ответ был дан на следующий день, когда семеро смельчаков, протестуя против вторжения, вышли на площадь. Не на Сенатскую — на Красную. Галич словно провидел это, вновь подтвердив силу своей политической интуиции, своего проницательного ума.

Не секрет, что демонстрация на Красной площади 25 августа 1968 года, участниками которой было лишь семь человек и которая длилась считанные минуты, оценивалась по-разному. Думается, что прояснить действительный смысл и значение этой акции может именно сопоставление её с выступлением декабристов. Вспомним, что и это последнее было предпринято в сущности немногочисленной группой самоотверженных людей. В перечне преданных суду после разгрома восстания всего-то 121 фамилия.

Но декабристы знали, что они выражают мысли и чаяния многих тысяч своих сограждан, которые, хотя и не пошли на то, на что оказались способны они, но составляли широкую периферию движения, его опору, его идеологический резерв. Это укрепляло их решимость, это утверждало их в сознании своей правоты, и если бы не эта незримая, но мощная поддержка их замыслов, то вряд ли состоялась бы сама попытка их осуществить. Рылеев, говоривший о «необходимости примера», чтобы купить свободу России, был убежден, что есть кому этот пример подать, и его правоту подтвердил Герцен, сказав, что «пример определяет образ действий».

Семь героев, вышедших на Красную площадь, были не просто кучкой одиночек. За ними стояли многие — те, кто восприняли вторжение в Чехословакию как личную катастрофу, как крах собственных надежд и иллюзий, те, кто берегли и размножали фотографии Яна Паллаха, пражского студента, совершившего самосожжение в знак протеста против советской оккупации; и осознанию примера, который был подан в те дни советскому обществу, в огромной степени содействовал именно Галич. Как напоминал Е. Г. Эткинд, «от одного магнитофона к другому перелетала, размножаясь

---

<sup>11</sup> Орлова Р. Чужой и родной // Заклинание Добра и Зла. С. 453–454. Р. Орлова, по-видимому, цитирует Галича по памяти и не вполне точно.

по ещё не установленным законам (вероятно — в геометрической прогрессии) и достигая ещё не установленных (вероятно — фантастических) тиражей, “Баллада о чистых руках”, и под её влиянием тысячи людей, и “осторожный интеллигент”, и “смирный обыватель”, и “добросовестный службист” испытывали стыд и “вспоминали о собственной чести”»<sup>12</sup>.

«Петербургский романс» не принадлежит к числу самых популярных и прославленных произведений Галича. Но вникая в него, мы постигаем то, что при первом соприкосновении может остаться недооцененным и даже незамеченным. И отклик на событие, которое в тот момент было самой острой болью общества, и бескомпромиссность гражданской позиции («вот и платим молчаньем за причастность свою»), и отточенность поэтических решений. Здесь и живописность сравнений («мосты, словно кони, по ночам на дыбы»), и мудрость афоризмов («Никого ещё опыт не спасал от беды»), и просчитанная симметрия и гармоничность стихового строения — словом, всё, что нам было и остаётся дорого в поэзии Александра Галича.

---

<sup>12</sup> Эткинд Е. «Человеческая комедия» Александра Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 72, 73.



---

**А. Е. КРЫЛОВ**

**«ЗА ХУРДОЮ-МУРДОЙ»  
О четвёртом «антипосвящении» Галича**

Между души его болотом  
И даром петь — какая связь?  
О справедливость, для чего ты  
Мешаешь золото и грязь?

*В. Солоухин*

...Ой вы добрые люди, начальнички,  
Соль и слава родимой земли!

*А. Галич. «Больничная цыганочка»*

У Александра Галича нет как такового цикла «антипосвящений». Этим термином мы довольно условно можем назвать несколько сочинений поэта и барда, имеющих реальные прототипы, имена которых он иногда называл своим друзьям, а чаще скрывал от всех. О трёх таких стихотворениях уже писалось<sup>1</sup>. Четвёртая история для современников Галича, возможно, покажется лежащей на поверхности, но людям, сформировавшимся позже, думается, трудно было бы догадаться о прототипе ещё одного его произведения. Если бы не несколько листочков со списками песен, вложенных в коробки с магнитофонными записями, принадлежавшими Ольге Всеволодовне Ивинской — пастернаковской Ларе.

В своём ныне самом растиражированном интервью 1974 года Александр Галич на вопрос: «Что вы думаете о нынешней проблеме “славянофилы — западники”?» — ответил так:

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105 (3). С. 313–343.*

«По своему интеллектуальному складу я, наверно, скорее присоединился бы к западникам. Просто потому, что западники оставляют большую свободу выбора в своих концепциях.

Но мне кажется, что нельзя недооценивать и значения, условно говоря, славянофильского движения. Если народ почти больше полувека разрушал свои традиции, его призыв к возвращению к этим традициям чрезвычайно важен. В этом, мне кажется, огромное и очень существенное значение в жизни советского русского общества тех, кого мы условно относим к славянофилам. Но некоторые из них в запальчивости перегибают палку и упорно обходят вопросы религии.

Я говорю о таких, как Солоухин (Осипов, скажем, их не обходит). Но все попытки обойти эти вопросы совершенно беспочвенны, потому что на одних петушках и крашенных яйцах, как чисто условных аксессуарах русского быта, далеко не уедешь. Ведь и они тоже — производное от религии, от православия<sup>2</sup>.

В данной статье, краем касающейся затронутого в процитированном интервью вопроса, речь пойдёт о песне, которая называется довольно длинно: «Фантазия на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона». Однако сначала — что нам было известно об этом сочинении от самого автора. Приведём только некоторые — значимые — вступления к песне из имеющихся у нас авторских фонограмм:

«<...> потом поймёте, почему, — что оно [сочинение? — А. К.] прямого отношения ко мне никак не имеет. Песня называется...»

«Это длинная песня, предупреждаю. Жутко длинная и, в общем совершенно, так сказать, *идиотская*. <...> Просто мне показалось в какое-то время, когда я только поправлялся, что очень важно её сочинить».

«Из новых песен я спою одну, — такая длинная песня. Она *довольно странная* песня...»

И, наконец, ещё один комментарий, записанный тогда, когда песне исполнилось примерно полтора года и её содержание уже наложило на последующие события:

«<...> не возникла как результат споров “Нового мира” с журнал<ами> “Наш современник” и “Молодая гвардия”. Она <...> возникла, так сказать, параллельно, что ли. Она просто в это время, так сказать, сочинялась».

---

<sup>2</sup> Песня, жизнь, борьба / [Беседовали] Г. Рар, А. Югов // Посев. 1974. № 8. С. 15. Перепечатано в кн.: *Галич А.* Петербургский романс: Избр. стихотворения / Сост. А. Шаталов. Л.: Худож. лит., 1989; *Галич А.* Я выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М.: Глагол, 1991. (Глагол; № 3).

Если суммировать скупые авторские замечания, то полученный итог будет выглядеть так:

— свою «Фантазию...» автор называет «идиотской» или «довольно странной»;

— написана она на исходе очередной болезни;

— сочинить её автор считал своей обязанностью;

— песня не автобиографична (если мы правильно интерпретировали наполовину записанный и потому не до конца понятный фрагмент первого комментария).

И это — всё, что автор нам дал для понимания песни. А скорее, даже не дал, а наоборот, снова (как и в комментариях к другим своим «антипосвящениям») заставил задуматься. Например, над тем, как интерпретировать приведённые авторские определения, а именно: для кого песня — странная? Видимо, всё-таки для слушателя, а не в понимании самого автора.

Вот, для примера, как Галич отзывался о творчестве любимого им собрата по жанру: «Высоцкий <...>, к сожалению, я бы сказал, более неразборчив [чем Окуджава. — А. К.]: у него есть замечательные произведения, но рядом с ними идёт поток серых и невыразительных сочинений. А потом опять вырывается какая-то поразительная, прекрасная и мудрая песня. И если бы я мог давать советы, то я бы ему посоветовал строже подходить к тому, что он делает. Потому что он способен делать вещи замечательные»<sup>3</sup>.

С такой же строгостью Галич подходил и к своему репертуару. Неоднократно на плёнке записано слово *выбросил*, относящееся к его собственным песням. Так что если бы он считал одну из них идиотской, то вряд ли он стал бы её столь часто исполнять на публике, а также при включённых магнитофонах. Раз так, значит опять в песне что-то з а ш и ф р о - в а н о.

Обратимся к тексту песни.

Через короткое время после написания она пополнилась ремарками, которых в первом известном исполнении не существовало. Таким образом она получила более чёткое деление на «музыкальные партии» (роли) и после этого усовершенствования стала начинаться так:

Т е н о р

Королевич, да и только!

В сумке пиво и «сучок».

<sup>3</sup> Галич А. «Верю в торжество слова» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. I. М., 1997. С. 374.

Подрулила птица-тройка,  
 Сел стукач на облучок.  
 И — айда, и трали-вали,  
 Всё белым-бело вокруг,  
 В леспромхозе на канале  
 Ждёт меня любезный друг.

Он не цыган, не татарин и не жид,  
 Он надёжа мой — камаринский мужик!  
 Он утеха на обиду мою!  
 Перед ним бутылъ с рябиновою!  
 Он сидит, винцо покушивает,  
 Не идёт ли кто, послушивает.

То ли пеший, то ли конный,  
 То ли «Волги» воркотня...<sup>4</sup>  
 И сидит мужик законный,  
 Смотрит в сумрак законный,  
 Пьёт вино и ждёт меня.

Ты жди, жди, жди, обожди,  
 Не расстраивайся!

Несомненно перед нами — описание сборов и поездки за город. Но действие в песне построено по кинематографическому принципу: при смене кадра мы видим того самого камаринского мужичка, который «не цыган, не татарин и не жид», в общем — «проверенный, наш товарищ». Он сидит за столом, подливая себе «домашнего» из пузатой бутылки, и вспоминает прошлое.

Б а р и т о н

Значит, так... На Урале  
 В предрассветную темь  
 Нас ещё на вокзале  
 Оглушила метель.  
 И стояли пришельцы,  
 Барахлишко сгрузив,  
 Кулаки да лишенцы —  
 Самый первый призыв!

Значит, так... На Урале  
 Холода — не пустяк.  
 Города вымирали  
 Как один — под иссяк!

<sup>4</sup> Попутно отметим, что слово это — мандельштамовское: «...Лишь *воркотня* твоя, не боле, // О, несговорчивый старик!» («Бах»).

Нежно пальцы на горле  
Им сводила зима...  
А деревни не мёрли,  
Но сходили с ума!

Значит, так... На Урале  
Ни к чему лекаря:  
Всех непомерших брали —  
И в тайгу, в лагерь!  
Четвертак на морозе,  
Под охраной, во вшах!..  
А теперь в леспромхозе  
Я и сам в сторожах.

Нету рая спасённым,  
Хоть и мёртвый, а стой.  
Вот и шнырю по сёлам  
За хурдою-мурдой:  
Как ворьё по закону, —  
Самозванный купец —  
Где добуду икону,  
Где резной поставец!

А московская наедет сволота —  
Отворяю я им, сямкам, ворота:  
Заезжайте, гости милые, пожалуйте!..

Несомненно и другое: враждебное отношение обладателя баритона к приезжим. Он познал и ссылку, и лагерь, но заезжий гость, видимо, не очень знаком с биографией хозяина (не интересна она ему):

Т е н о р о к

Славно гукает машина,  
Путь-дорожка — в два ряда,  
Вьюга снегу накрошила,  
Доберёмся — не беда!  
Мы своротим на просёлок,  
Просигналим: тра-та-та!  
Принимай гостей весёлых,  
Отворяй нам ворота!

Ты любезный мой, надёжа из надёж!  
Всю вселенную проедешь — не найдёшь!  
Самый подлинный-расподлинный,  
Не носатый, не уродливый,  
А что зубы подчистую — тю-тю,  
Так, верно, спьяну обломал об кутью!

Не стесняйся, было — сплыло,  
 Кинь под лавку сапожки,  
 Прямо с жару, прямо с пылу  
 Ставь на стол «сучок» и пиво,  
 Печь лучиной разожги!  
 Ты жги, жги, жги, говори,  
 Поворачивайся!..

Заметно умиление исполнителя первой парии (тенора) деревенским мужиком (в том числе и по строфам, поющимся на мотив «Камаринской»). Но и проглядывает ирония «хозяина жизни» по отношению к *расподлинному* («зубы... обломал об кутью»). Что же связывает этих совершенно разных людей: благополучного, судя по шофёру и лакею-стукачу *на облучке*<sup>5</sup>, столичного начальника (гебешного генерала какого-нибудь) — и сторожа лес-промхоза, прошедшего сталинские «университеты» по полной программе.

Б а р и т о н

Что ж... За этот, за бренный,  
 За покой на душе!  
 Гость с шофёром — по первой,  
 Я — вторую уже.  
 Сладок угорь балтийский,  
 Слаще закуси нет!  
 Николай Мирликийский  
 Запелёнут в пакет.

Вот и цель поездки: Николай Мирликийский. То есть, конечно, не сам архиепископ, а «Николай Угодник», — и к о н а. Значит, не для себя, а вот для кого *шнырит по сёлам* этот любитель выпить, вот что это за *хурдамурда* такая: иконы, *резной поставец* (поставец — «посудник, приделанный к стене шкапчик, либо угольник»<sup>6</sup>), — старьё всякое.

Однако не такой уж он простой, этот подвыпивший сельский сторож. Внезапно идиллия кончается, и внутренний монолог получает иной поворот:

Что ж... Хихикайте, паллы,  
 Что нашли дурака!

<sup>5</sup> Об этом же говорит и ироническое определение *королевич*, данное гостем самому себе. Ср.: в другой песне сослуживцы употребляют по отношению к такому же благополучному Климу Петровичу Коломийцеву слово *витязь*.

<sup>6</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь: В 4 т. М.: ГИХЛ, 1935 [Воспроизведено со второго издания, 1882]. Т. 4. С. 319.

Свесив сальные патлы,  
Гость завёл «Ермака».

«Свесив сальные патлы...» Э, нет, никакой это не генерал — генералу положено быть стриженным. Вот если только — «генерал» штатский, — например, «партийный» чиновник, «придворный» художник или писатель «из главных», или хотя бы «из приближённых»... (Заметим в скобках, что в первоначальных вариантах песни, как в исполнениях, так и в известной нам рукописи, в этой строке был обозначен цвет начальственных волос: «рыжие патлы», а в одной фонограмме даже *белые*.)

Пой, легавый, не жалко,  
Я и сам поддержку,  
Я подвою, как шавка,  
Подскулю, подвизжу.

*Легавым* бывший зэк, скорее всего, всё-таки может называть работника МГБ-МВД. Но в данном контексте слово может иметь и иной смысл, более приближенный к первоначальному значению: «верный хозяйский пёс».

Тем временем застолье подходит к завершению:

Что ж — попили, попели,  
Я постелю стелю.  
Гость ворочает еле  
Языком во хмелю,  
И гогочет, как чочет,  
Хоть святых выноси,  
И беседовать хочет  
О спасеньи Руси.

Мне б с тобой не в беседу,  
Мне б тебя на рога!  
Мне бы зубы, да нету!  
Знаешь слово «цинга»?  
Вертухаево семя!  
Не дразни — согрешу!  
Ты заткнись про спасенье,  
Спи, я лампу гашу!

Последняя строфа этого беззвучного монолога произносится уже, видимо, в холостяцкой постели, после того, как под него закончилось расселение не вяжущих лыка:

...А наутро я гостей разбужу,  
Их, похмельных, провожу к гаражу:  
Заезжайте, гости милые, наведывайтесь...

В песне, как видим, нет диалога. Даже прямое обращение не шибко грамотного («постелю стелю») хозяина дома к истинному хозяину жизни: «Мне б с тобой не в беседу, // Мне б тебя на рога!..» — не уготовано для ушей адресата. Здесь есть только одна фраза, предназначенная вроде бы для чужих ушей, и та дважды, но с разным смыслом цитируется хозяином п р о с е б я : «Заезжайте, гости милые...»

То есть кадры этого фильма перед нами — не озвучены. Только слышны два голоса з а к а д р о м — тенор и баритон.

Однако мы почему-то слышим (ф о н о м), как постоянно на протяжении всего действия балагурит «главный» гость, к концу уже крепко поддавший; слышим холуйские смешки и поддакивания сопровождающей его челяди, и нестройный хор: «Ревела буря, гром гремел...» И молчание хозяина мы тоже слышим, и видим его редкую вежливую беззубую ухмылку в ответ на обращённые к нему реплики приезжих.

Невозможно пересказать (и незачем) весь трагизм нарисованной (показанной, если продолжать пользоваться тем же кинематографическим языком) картины. Перед нами в сравнительно коротком тексте разыгран не конфликт двоих, не жизненная драма отдельного человека, а трагедия всего «бесклассового» общества конца 60-х, разделённого на «присматриваемых», «присматривающих» и «присматривающих за присматриваемыми» (Ф. Искандер). В песне всё типично: и судьбы (частично обрисованные, а в остальном легко угадываемые), и скудные детали быта. Можно допустить даже, что ненависть сельского жителя обращена не лично к заезжему московскому буржуину, а является проявлением типично советского явления — негативное отношение провинции ко всем без разбору столичным жителям: «Ишь, угорь балтийский! Зажрались там...»

Когда впервые доводится держать в руках старые плёнки, да ещё если они снабжены хозяйскими «сопроводилолками», хочется сразу по ним же и угадать, знакомы они уже тебе, либо ты откопал сокровище — что-то новое, дотоле не известное. Пусть песни и стихи, ранее не слышанные в авторском исполнении, встречаются редко, но даже каждая новая фонограмма сочинений, известных по пятнадцати-двадцати различным вариантам, практически всегда даёт исследователю пищу для новых размышлений и сопоставлений.

Так и на этот раз — в описании одной из плёнок, сделанном рукой покойной уже к тому времени Ольги Всеволодовны Ивинской, сразу бросилась строка: «С о л о у х и н у». Обычно подобные списки делаются уже через некоторое время после самой записи, при её очередном прослушива-



нии, а значит, туда помимо произвольных заголовков, придуманных держателями фонограмм, попадают те названия и посвящения, которые озвучены автором, то есть присутствующие непосредственно на этой ленте с его голосом. Конечно, не терпелось прослушать саму запись и узнать, что же в ней скрывается под этим названием — известная песня или стишок, как говорят, «на случай», не входивший в обычный репертуар Галича и не известный доселе?

Разочарование было двойное: во-первых, песня была известная — та, о которой идёт речь в данной статье; а во-вторых, ожидаемого авторского комментария в фонограмме не оказалось.

Но зато у нас в руках оказался ключ к пониманию происхождения этой песни.

Песенная «Фантазия...» Галича, действительно, оказалась очень близка к документальной повести Владимира Солоухина «Чёрные доски».

Для тех, кто не читал, скажем: повесть не только описывает события, произошедшие в действительности, но ещё и автобиографична. В ней рассказано о семилетнем увлечении автора, который на машине объездил множество сёл («В третьей деревне... впрочем, почему же в третьей — в двадцатой, тридцатой, сороковой...»<sup>7</sup>), сначала выпрашивая, а затем и покупая старинные предметы быта, книги, иконы «для домашнего музея» («...мы останавливались по наитию у крайнего дома и через пять минут знали, что у тёти Паши хранится после разрушения церкви настоящая чудотворная икона»). Автор рассказывает, как выкупил у сборщика вторсырья по две копейки за килограмм (плюс взятка) старинную церковную библиотеку; приводит нас за собой в деревенские дома простодушных колхозников, местных пропойц («за четвертинку хоть самого из избы неси») и древних богомольных старушек; в полуразвалившиеся церкви, заброшенные или превращённые в склады и мастерские; в коровники, где до недавнего времени ещё находились кормушки для животных, сколоченные из икон XVII века. «Чёрными досками» они названы потому, что первый, древнейший слой живописи на них обычно законсервирован под новыми рисунками позднейших «реставраторов», неоднократно поновлявших потускневшие изображения, и под несколькими слоями почерневшей за столетия олифы. Точно так же, как *тенорок* из песни, не сильно интересуется «инженер человеческих душ» и людьми, к которым приехал. Всё красноречие

---

<sup>7</sup> Здесь и далее в этом абзаце цит. по изд.: Солоухин В. Чёрные доски // Солоухин В. Славянская тетрадь. М.: Совет. Россия, 1972. С. 345, 354, 340.

писателя во время его поездок по деревням употреблено на одно: у г о в о р п т ь. Всё подчинено о х о т е, и слово это употребляется в повести многократно. «Русский народ простодушен и доверчив. <...> Приедет прохвост, назовётся писателем, прикинется шёлковым, и ему поверят», — это гневное высказывание тоже из повести, но не о себе, конечно.

Был в этих «охотничьих рассказах» и *Николай Мирликийский*, и подсвечники, и кувшины, и иная кухонная и хозяйственная утварь, — в общем та самая, с точки зрения любого малопросвещённого крестьянина, *хурдамурда*. Но была в книге и очень полезная с просветительской точки зрения глава, которая служила единственным в то время общедоступным источником, из которого читатель мог почерпнуть сведения не только об истории церковной живописи, но и о её самых распространённых сюжетах.

Эта повесть, как считали, положила начало повальному увлечению стариной и церковным «кладоскательством». О том же свидетельствует и сам автор в Послесловии, написанном для переиздания 1972 года<sup>8</sup>. Здесь он вынужден спорить с утверждением о том, что повесть, кроме привлечения внимания к историческому наследию, принесла и вред, породив не известный до того вид криминального промысла.

Конечно, как уже было сказано, у нас нет а в т о р с к и х указаний на прямую связь песни, написанной в середине 1969 года, с повестью, опубликованной в январе того же 1969-го<sup>9</sup>. Однако их временное совпадение, тематика, сходные мотивы и реалии дают нам полное право рассматривать «Фантазию...» Галича как полемику с «Чёрными досками». Такие характеристики камаринского мужика как *не жид* и *не носатый*, а также такой знаковый музыкальный инструмент как балалайка (в названии) могут, например, ассоциироваться с общей направленностью журнала «Молодая гвардия», членом редколлегии которого был тогда В. Солоухин (ср.: «И беседовать хочет // О спасении Руси»).

К реакционному направлению в советской русской литературе отсылает нас и предыдущее двустишие: «И гогочет, как кочет, // Хоть святых выноси...». Вспомним в связи с ним строчку Юлия Кима «Как раскукарекали повсюду кочета» (1963)<sup>10</sup>. В обоих примерах присутствует явная аллюзия на деятельность главного редактора журнала «Октябрь» известного сталинского ортодокса В. Кочетова (его клеветнический и антисемитский ро-

<sup>8</sup> См.: Там же. С. 380–381.

<sup>9</sup> Впервые: *Солоухин В. Чёрные доски* // Москва. 1969. № 1.

<sup>10</sup> *Ким Ю.* Весенняя песенка, или 8 марта 1963 года // *Сочинения / Сост., подгот. текстов и коммент. Р. Шипова. М.: Локид, 2000. С. 101.*

ман «Чего же ты хочешь?» вышел в том же 1969 году, что и «Чёрные доски»; ср. бытовавшее его пародийное название «Чего же ты, Кочет?»<sup>11</sup>). И вправду — «Хоть святых выноси...».

Вспомним также обращение «Пой, *лежавый*», а также ещё одно слово, сближающее Солоухина с персонажем песни Галича: «*вертухаево* семья» (*вертухай* — охранник). Общеизвестно, что Владимир Алексеевич начал свою трудовую деятельность со службы в охране Кремля. Впрочем, *семья* — означает «потомок»... Нам не известно, в каких войсках служил отец Солоухина (может, Галич знал больше нас?<sup>12</sup>), но нам это даже и не важно.

Галич, видимо, намеренно писал свою картину «размытыми мазками» (не будем забывать о названии и, следовательно, о жанре: ф а н т а з и я н а т е м ы). Кроме того, ему, видимо, не интересны были однозначные ассоциации и по иной причине. Кто читал упомянутую публикацию в «Континенте», вспомнит, как тщетно поэт пытался скрыть от широкого слушателя (и читателя) прообраз, навеявший ему тему песни «Так жили поэты»; как всего однажды и только намёком дал нам понять, что у стихотворения «П р и т ч а» есть р е а л ь н ы е прообразы. Потому, видимо, и исчез из «Фантазии...» первоначально *рыжий (белый)* цвет волос, прямо указывающий на портретное сходство прототипа и персонажа.

Надо заметить, что это свойство истинного поэта — воспользовавшись частным случаем, поднять его до уровня общественной значимости, прийти к т и п и ч н о м у, — со всей очевидностью присуще Галичу. Ещё об одном таком случае о б о б щ е н и я мы уже писали, когда разбирали песню «Уходят друзья»<sup>13</sup>. Есть в творчестве поэта и другие примеры движения от частного к общему, не связанные с антипосвящениями: в работе И. Соколовой в том же духе интерпретируется «Песня про несчастливых волшебников...»; наглядно демонстрирует, как Галич строит сюжет песни о Мандельштаме, соединяя воедино строки поэта и разновременные эпизоды его биографии, С. Свиридов; соотношение текста песни «Ошибка» и повода к её написанию замечательно показал в своей статье А. Костромин<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> О единстве «внешне враждующих» направлений «Октября» и «Молодой гвардии», обнаружившейся к концу 60-х годов, а также о выявлении конъюнктурной сущности «идейности» этих двух журналов см.: *Биуль-Зедгинидзе Н.* Литературная критика журнала «Новый мир» А. Т. Твардовского (1958–1970 гг.). М.: Первопечатник, 1996. С. 293–294.

<sup>12</sup> Впрочем, в стране охраняемых и охранявших было возможно и более широкое толкование словосочетания *вертухаево* семья.

<sup>13</sup> Подробнее см.: *Крылов А. Е.* О проблемах датировки авторских песен: На прим. творчества А. Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. С. 182–184. (Прил. к альм. «Мир Высоцкого»; Вып. V).

<sup>14</sup> См. соответственно: *Соколова И. А.* «У времени в плену»: Одна из веч. тем в творчестве А. Галича; *Свиридов С. В.* «Литераторские мостки». Жанр. Слово. Интертекст; *Кост-*

К тому же, связывая «Фантазию...» Галича с именем определённого писателя, не стоит забывать и о к л ю ч е, оставленном нам О. В. Ивинской.

Кстати, о ключе. В том же собрании оказался ещё один список песен, записанных на той же плёнке, сделанный в другое время (видимо, вместо куда-то задевавшегося; а иначе зачем было его переписывать дважды?). Там тоже, вместо авторского заголовка значилось такое же название-посвящение: «Солоухину». И в список-содержание ещё одной плёнки, включающей эту песню, Ольга Всеволодовна вписала ту же фамилию, но в именительном падеже. «Посвящение» вполне могло появиться под воздействием слов самого Галича, на плёнку не записанных. Но даже если оно навеяно собственными ассоциациями Ивинской, то в любом случае ассоциации эти, как видно, оказались довольно стойкими.

В этой ситуации даже авторское указание на то, что необходимость написать песню застала Галича больным, косвенно свидетельствует в пользу нашей версии: во время болезни у человека вынужденно остаётся больше времени на ч т е н и е. Не прикованным ли к постели прочёл Галич принесённый кем-то номер журнала «Москва» с повестью Солоухина? Впрочем, он мог впервые ознакомиться и с книжным вариантом повести: сборник «Зимний день», куда она впервые вошла, был подписан в печать в том же январе. В любом случае, к началу лета, когда предположительно писалась «Фантазия...», Галич не мог не знать этого громко прозвучавшего произведение своего младшего коллеги.

И последний — риторический — вопрос, которым тем не менее необходимо задаться: на чьей стороне симпатии автора песни? В однозначном ответе на него прослеживается и отношение Галича к общественной и личной позиции автора «Чёрных досок», который сначала стеснялся, но за годы убедил себя в своей «миссии» и, выдвигая на первый план благие намерения «спасти и сохранить», старается поглубже запрятать элементарную страсть коллекционера-собственника к о б л а д а н и ю:

«...Там мы его сейчас и обнаружим. Дадим телеграмму в Третьяковскую галерею. Невозможно было бы держать в частных собирательских руках целый иконостас византийского письма. Вот только хорошо бы оставить себе “Флора и Лавра” с лошадами. За наше старание, за то, что докопались, доехали, нашли, за наш энтузиазм и нашу дотошность. Одного “Флора и Лавра”, остальные, бог с ними, пусть берёт себе Третьяковская галерея. Невозможно, чтобы целый иконостас XII века...»<sup>15</sup>.

---

ромин А. Н. «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и всевременные... // Там же. С. 62, 114–127, 148–165.

<sup>15</sup> Солоухин В. Указ. кн. изд. С. 350.

Всё это — предположения. Мы, возможно, никогда уже не узнаем, чем в действительности не пришла сь Галичу повесть хорошего в общем-то писателя, но его потребность в полемике несёт в себе, на наш взгляд, отпечаток негативного (не будем даже исключать, что не справедливого) отношения и к личности самого автора «Чёрных досок».

Возможно, что для Галича Солоухин во время написания песни оставался в первую очередь одним из тех, кто не только «поднял руку» во время исключения Бориса Пастернака из Союза писателей в 1958-м, но и заработал себе благополучие своим выступлением и активным участием на памятном позорном собрании<sup>16</sup> (в том году он стал членом Президиума Союза писателей РСФСР, а на следующий — был включён уже в состав Президиума «большого» СП).

В общем, — был одним из тех, кого непременно надо помнить.

*Помённо*, как сказано в другой известной песне Галича, написанной тремя годами раньше.

---

<sup>16</sup> См.: Стенограмма общемосковского собрания писателей 31 октября 1958 года // Горизонт. М., 1988. № 9. С. 37–64.

---

*А. В. БОРЗЕНКО*

## НЕУДАЧЛИВЫЙ АНТИХРИСТ Сталин-бог в поэзии Александра Галича

### *1. Осмысление*

Говоря об образе Сталина в поэзии Галича, логично обратиться в первую очередь к собственно так называемой «Поэме о Сталине», или — более правильное название — «Размышлениям о бегунах на длинные дистанции». Поэма, написанная в 1966–1969 годах<sup>1</sup>, состоит из пяти песен (глав): «Рождество», «Клятва Вождя», «Подмосковная ночь», «Ночной разговор в вагоне-ресторане», «Глава, написанная в сильном подпитии и являющаяся авторским отступлением» и эпилога — «Аве Мария». В первой главе в вертеп, где только что родился Христос, является Сталин:

А он вошёл и поклонился еле,  
И обратил неспешно к колыбели  
Забрызганное оспою лицо.

— и обращается к Младенцу:

И меня с тобою, пешка,  
Время бросит на весы?

Здесь и во второй главе — «Клятва Вождя» — Сталин последовательно добивается соперничества с Христом, представляя себя в качестве бога и всячески отрицая божественную природу Иисуса:

Значит вот он — этот самый  
Жалкий пасынок земной,  
Что и кровью и осанной  
Потягается со мной...;  
Ты не Божий сын, а человеческий,  
Если мог воскликнуть: «Не убий!»

---

<sup>1</sup> Даты и цитаты из Галича приводятся, за исключением специально оговоренных случаев, по кн.: Галич А. А. Песня об Отчем Доме / Сост. А. Н. Костромин. М.: Локид-Пресс, 2003.

В мире не найдётся святотатца,  
 Чтобы поднял на *меня* копьё...  
 Если ж я умру — что может стать —  
 Вечным будет царствие моё!

Та же идея соперничества заложена и в названии «Размышления о бегунах на длинные дистанции». Христос здесь — воплощённое Добро, добрый Бог, Сталин — претендент на роль Антихриста, воплощённого Зла, жестокого бога. Попробуем проследить, каковы, по Галичу, черты Сталина-божества и особенности его почитания.

Итак, перед нами прежде всего языческий бог, противопоставленный Богу христианскому. В тексте «Псалма» Сталин напрямую не назван, но к нему абсолютно применимы сформулированные здесь черты сотворённого лирическим героем бога: вместо «Не убий» — «Иди и убей!»<sup>2</sup>, вместо Доброго Бога — «Бог, сотворённый из страха» (из слова, из глины). Бог жестокий и требующий жертвы. Его время — ночь: Сталин практически всегда появляется в это время суток («Ночной дозор», «Подмосковная ночь», «Ночной разговор в вагоне-ресторане»). То же можно сказать и о других носителях злой силы у Галича: чёрт в «Ещё раз о чёрте», Белая Вошь в «Королеве Материка». Сцена встречи Христа и Сталина происходит на границе дня и ночи — утром, правда, в этом случае Сталин приходит как раз с рассветом:

Уже светало. Розовело небо.  
 Но тут раздались гулко у вертепа  
 Намеренно тяжёлые шаги...

— но на общем фоне это выглядит, скорее, исключением. Или же одним из многочисленных случаев путаницы в чередовании дня и ночи и, соответственно, черного и белого, Добра и Зла в поэзии Галича. Достаточно вспомнить «Заклинание Добра и Зла»:

Но Добро, как известно, на то и Добро,  
 Чтоб суметь притвориться и добрым и смелым,

<sup>2</sup> Любопытно проследить связь между этим стихотворением Галича и «ТВС» Багрицкого, где к лирическому герою в бреду является Дзержинский и говорит о веке: «Оглянешься — а вокруг враги; // Руки протянешь — и нет друзей; // Но если он скажет: “Солги” — солги. // Но если он скажет: “Убей” — убей». У Галича: «Мой Бог, сотворённый из глины, // сказал мне: // — Иди и убей!». То же стихотворение явно повлияло ещё на одно произведение Галича — «Ещё раз о чёрте». Помимо схожести ситуаций — явление (призрака) Дзержинского и явление чёрта, в глаза бросается близость строк: «В крови и чернилах квадрат сукна» — у Багрицкого, и «И я спросил его: // — “Это кровь?!” // — “Чернила!” — ответил он» — у Галича.

И назначить при случае черное белым,  
И весёлую ртуть превращать в серебро<sup>3</sup>.

Или — в комическом варианте — в песне «Про маляров, истопника и теорию относительности»:

И что мы с вами думаем день — ночь!  
А что мы с вами думаем ночь — день!<sup>4</sup>

Но это — отдельная тема, которой легко увлечься, так что вернёмся непосредственно к образу Сталина.

Как и подобает языческому божеству, Сталин-бог запечатлён в виде идола — от абстрактного «Бога, сотворённого из глины» («Псалом»), до вполне конкретных скульптурных изображений в «Ночном дозоре» (в бронзе) и «Ночном разговоре...» (в камне). И здесь всплывает ещё одна самостоятельная тема, от которой уже не уйти: тема *памятника*. В поэзии Галича она возникает не только в связи со Сталиным. Во-первых, древняя традиция восприятия творчества как памятника, обеспечивающего бессмертие, канонизированная в русской литературе пушкинским «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» у Галича появляется, например, в стихотворении «Когда-нибудь дошлый историк...»:

И милых до срока состарил,  
И с песней шагнул за предел,  
И любящих плакать заставил,  
И слышать их плач не хотел.

Но будут мои подголоски  
Звенеть и до Судного дня...  
И даже неважно, что в сноске  
Историк не вспомнит меня!

Во-вторых, как пишет в статье «“Литераторские мостки”. Жанр. Слово. Интертекст» С. В. Свиридов, «Галич мыслит каждую из песен, посвящённых погибшим литераторам, как *песню-памятник, призванную хранить культурные связи, утерянные обществом, соединять прошлое и будущее культуры*»<sup>5</sup>.

Наконец, в-третьих, — и это уже применительно к Сталину — у Галича возникает ещё один старый и тоже использованный Пушкиным мо-

<sup>3</sup> Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 526.

<sup>4</sup> Ещё один комический вариант — в «Плаче Дарьи Коломойцевой по поводу запоя её супруга — Клима Петровича»: «Он белый свет от тени // Не может отличить!».

<sup>5</sup> Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич. Проблемы поэтики и текстологии / Сост. А. Е. Крылов. М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2001. С. 113.



тив — оживание памятника: и в «Ночном дозоре», и в «Ночном разговоре...» статуи Вождя оживают:

Одинокий шагает памятник,  
Повторённый тысячекратно...

или:

Огляделся я вокруг —  
Дай-ка, мол, помешкаю!  
У статуя губы вдруг  
Тронулись усмешкою...

Я кайлом по сапогу  
Бью, как неприкаяный,  
И внезапно сквозь пургу  
Слышу голос каменный...!

Ассоциация с «Каменным гостем» и родственными произведениями и связь Генералиссимуса и Командора очевидны, но есть и более близкие тексты, затрагивающие ту же проблематику. Так, в рабочих тетрадях Александра Твардовского за 1963 год находим наброски к «сталинскому месту» (выражение автора. — *А. Б.*) поэмы «Тёркин на том свете»:

— Всё за ним — само собой —  
Власть на всех простёрта.  
Над живыми он живой,  
А над нами — мёртвый.

Потому-то глух и слеп  
Он к живым порою.  
И в Кремле недаром склеп  
Сам себе устроил.

Невдомёк ещё тебе,  
Что живыми правит,  
Но давно уж сам себе  
Памятники ставит.

И ещё при жизни он —  
По чьему почину.  
Патриархом отнесен  
К ангельскому чину.

Для живых крутой отец,  
И закон, и знамя.  
Он давно полумертвец  
С вами он и с нами<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Твардовский А. Рабочие тетради 60-х годов // Знамя. 2000. № 9. С. 142.

Данный отрывок, чуть видоизменённый в окончательном варианте поэмы, ясно показывает, что ни в осознании прижизненной канонизации Сталина, ни во внимании в этой связи к теме памятника Галич был не одинок. Однако для него эта *твердокаменность* Вождя имела особый смысл.

Применительно к творчеству Галича одним из ключевых слов может считаться понятие *поиск*. Это относится и к поискам в области жанра, и к многочисленным стилистическим экспериментам, и к поиску духовному («Я вышел на поиски Бога»). *Поиск* здесь связан с таким семантическим рядом, как *сомнение* — *неуверенность* — *рефлексия* с одной стороны и *движение* — *действие* — *динамика* — с другой. Сюда же отчасти примыкает и предложенное Андреем Синявским в статье «Театр Галича» слово *ирония*: «Не могу отделить от сцены <...> и ту всегда трепещущую в песнях Галича струну, которую правильнее всего, вероятно, обозначить словом *ирония*»<sup>7</sup>. Из той же области постоянное обращение Галича к теме детства — как времени роста, постоянных изменений и неоформленности сознания, — можно назвать такие тексты, как «Спрашивайте, мальчики!», «От беды моей пустяковой...», «Кадиш», «Последняя песня» («возвращается детство»), «Воспоминания об Одессе» («Я ещё летаю во сне. Я ещё расту!..»).

Так вот антонимом к *поиску* и является *твердокаменность*. Об этом говорит тот же Синявский, который подробно писал о религиозной сущности сталинизма в главе «Государство-церковь. Сталин» книги «Основы советской цивилизации»: «Отсюда же (превращение государства в Церковь — А. Б.) громадное значение единообразной формы <...> Любая оригинальность опасна и подозрительна. Не допускаются даже слишком заметные стилистические отклонения от принятого стандарта»<sup>8</sup>. Затверделость форм для Галича — главный признак не просто сталинизма, а злого начала вообще, и такое положение вещей относится и к религии, и к этике, и к эстетике (каноны соцреализма), и вообще ко всем сферам человеческой жизни. В этом плане 5-я глава «Поэмы о Сталине» может считаться программной. Здесь всё направлено на преодоление *твердокаменности*: само название — «Глава, написанная в сильном подпитии и являющаяся авторским отступлением» — уже предполагает усугублённое состоянием подпития субъективность. Местом разговора о добре и зле избирается «пивнуха»<sup>9</sup>, собеседниками — друзья-алкаши. И всячески подчеркнув таким образом свою неком-

<sup>7</sup> Синявский А. Д. Театр Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 245.

<sup>8</sup> Синявский А. Д. Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2001. С. 153.

<sup>9</sup> См.: Свиридов С. В. Указ. соч. С. 125–126; Зайцев В. А. В поисках жанра: о «маленьких поэмах» Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 44–49.

петентность («Темноты своей не стыжусь»), автор взывает к слушателю-читателю:

И всё-таки я, рискуя прослыть  
 Шугом, дураком, паяцем,  
 И ночью, и днём твержу об одном:  
 Не надо, люди, бояться!  
 Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,  
 Не бойтесь мора и глада,  
 А бойтесь единственно только того,  
 Кто скажет: «Я знаю, как надо!»<sup>10</sup>

Однако прямое предостережение не единственный и, возможно, не самый эффективный способ преодолеть обожествление Вождя.

## 2. Преодоление

Никакие предостережения и развенчания, никакие жестокости сталинского режима не могли — и отчасти не могут до сих пор — заставить многих людей разувериться в своем боге. А. Синявский: «...Человек во имя веры сознательно закрывал глаза на факты, на реальность»<sup>11</sup>. Потрясение, пережитое персонажами «Ночного разговора в вагоне-ресторане», когда выяснилось, что

Оказался наш Отец  
 Не отцом, а сукою...

— настолько глубоко, что смогло объединить вохровцев и эзков. И уж конечно, христианские проблемы здесь и близко не стояли:

<sup>10</sup> По поводу этих строк резко высказывается А. И. Солженицын, пишущий, что Галич «в пространной “Поэме о Сталине” (“Легенде о Рождестве”), где безвкусно переплел Сталина и Христа, сочинил свою агностическую формулу, свои воинству знаменитые, затрепаные потом в цитатах и столько вреда принесшие строки...» — Далее следует соответствующая цитата. — «Но к а к н а д о — и учил нас Христос... Беспредельный интеллектуальный анархизм, затыкающий рот любой ясной мысли, любому решительному предложению. А: будем течь как безмыслое (однако *плюралистическое*) стадо, а уж там — куда попадём» (*Солженицын А. И. Двести лет вместе. М.: Рус. путь, 2002. Т. 2. С. 451*). Подробно анализировать здесь точку зрения Солженицына и возможные причины его нелюбви к Галичу нет возможности — это уведет нас слишком далеко. Заметим только, что во-первых, Солженицын в принципе отказывает Галичу в эстетическом осмыслении его творчества, сводя всё к вопросам этическим и социальным, а во-вторых, о том, что «как надо» учил Христос существует свидетельство духовника Галича — отца Александра Меня. Он пишет: «Однажды, когда он прочел нам стихи о том, что надо бояться человека, который “знает, как надо”, Н. К. спросил его: “А Христос?” Александр Аркадьевич ответил: “Но ведь он не просто человек...”» (*Мень А. Блаженный значит счастливым // Закливание Добра и Зла. С. 423*).

<sup>11</sup> *Синявский А. Основы советской цивилизации. С. 155.*

Помню, глуп я был и мал,  
Слышал от родителя,  
Как родитель мой ломал  
Храм Христа Спасителя.

Бассан-бассан-бассана,  
Чёрт гуляет с опером...  
Храм и мне бы — ни хрена:  
Опиум как опиум!

А это ж — Гений всех времён,  
Лучший друг навеки!  
Все стоим — ревмя ревём,  
И вохровцы, и зэки<sup>12</sup>.

Но в ещё более сложном положении оказались те, кого можно назвать «служителями культа»: требующие жертвы жрецы Сталина-бога, аллегорически представленные в «Ночном дозоре» в виде «гипсовых обрубков»:

Пусть до времени покалечены,  
Но и в прахе хранят обличие.  
Им бы, гипсовым, человечины —  
Они вновь обретут величие!<sup>13</sup>

Они воспринимают сталинское время как время мифологическое — то, когда «и щи были кислее и вода мокрее»:

<sup>12</sup> Надо сказать, что это не единственный случай в поэзии Галича, когда заключённые и охрана примиряются: в «Желании славы» (посмертно, через детей): «И сынок мой по тому ль по снежочку // Провожает вертухасеву дочку...» и в «Королеве Материка»: «И, волчий забыв раздор, // Станут рядом вохровцы и зэка // И напишут в тот костер». В свете известного высказывания, что в Союзе половина населения сидела, а другая половина — охраняла, в моментах такого примирения можно усмотреть примирение всенародное.

<sup>13</sup> Сравним с интонацией в «Рабочих тетрадах» Твардовского: «Отдыхает здесь на правах персонального пенсионера маленький лысый почти до затылка человек с помятым бритым старческим личком, на котором, однако, как и в форме маленькой, вытянутой назад и вверх головы и поваленного почти плащмя от бровей лба, проступает сходство с младенцем и мартышкой. Нижняя часть лица более всего определяет это второе сходство — тяжеловатая, выдвинутая вперёд. Голос неожиданно низкий, с небольшой хрипотцой. Походка старческая, мелкими шажками, почти без отрыва ступней движком — шмыг-шмыг-шмыг... Зад осаженный, сбитый кверху, как это бывает у стариков. Это — всего десяток лет тому назад — владыка полумира, человек, который, как рассказывают, со многими из тех, чьи портреты вывешивались по красным дням и чьи имена составляли неизменную “обойму” руководителей, здоровался двумя пальцами, не вставая с места. Это А. Н. Поскребышев, многолетний первый помощник И. В. Сталина, член ЦК в последние годы этой своей службы, генерал-лейтенант» (*Твардовский А. Указ. публ. С. 158*).

И сидят заплечных дел мастера  
 И тихоночко, но душевно поют:  
 «О Сталине мудром, родном и любимом...»

— Был порядок! — говорят палачи.  
 — Был достаток! — говорят палачи.  
 — Дело сделал, — говорят палачи, —  
 И пожалуйста — сполна получи.

(«Плясовая»)

Стремление этих людей повернуть время вспять («Стрелки рвутся бежать обратно» — в «Ночном дозоре»), воскресить Вождя («Встань, Отец, и вразуми, поучи!» — в «Плясовой»), явное предпочтение «Гению всех времен» перед Христом Спасителем — казалось бы, достаточные свидетельства успешности и уместности сталинской претензии на роль бога, доброго «для своих», и злого — воплощённого Зла — для автора. Присвоение Сталину титула Князя мира сего, а Галичу — дуалистических взглядов напрашивается: всё получилось бы очень удобно и симметрично, но всю красоту нарушает третья глава «Размышлений о бегунах на длинные дистанции».

Называется она «Подмосковная ночь»:

От угла до угла потерянно  
 Он шагает, как заводной!  
 Сто постелей ему постелено —  
 Не уснуть ему ни в одной<sup>14</sup>.

Здесь твердокаменный и мощный доселе Сталин предстаёт слабым, больным, одиноким, страдающим, потеряннным, боящимся смерти... Понятно, что ч е л о в е к о м. Все эти определения к богу не применимы никак, только если это не Богочеловек — не Христос. И в этом заложена идея Его конечного превосходства. Ведь «Подмосковная ночь» — это явная параллель к эпизоду Моления о чаше<sup>15</sup>. В предыдущей главе Сталин бросает Христу: «Нет, не зря Ты ночью в Гефсимани // Струсил и пARDону запросил». И вот подмосковная ночь — вместо ночи в окрестностях Иерусалима, спящие «друзья-подонки» и мнимо спящие министры и маршалы — вместо спящих апостолов, предчувствие близкой смерти и обращение к Богу-Отцу:

— Молю, Всевышний,  
 Тебя, Творца,

<sup>14</sup> Сравним у А. Синявского: «Говорят, что на дачах, где он (Сталин. — А. Б.) жил, имелось несколько спален, и он менял место своего сна... Рассказывают, что за столом он работал редко, а имел обыкновение перемещаться со своим стулом по комнате, с тем, чтобы в него было труднее прицелиться». (*Синявский А.* Основы советской цивилизации. С. 151).

<sup>15</sup> Мк. 14, 36.

На помощь вышли  
Скорей гонца!  
О дай мне, дай же  
Не кровь — вино!..  
Забыл, как дальше...  
Но всё равно!  
Не ставь отточий  
Конца пути,  
Прости мне, Отче,  
Спаси!..  
Прости...

Сталин здесь вызывает жалость. А это чувство осмысляется язычеством и христианством совершенно по-разному. У С. Аверинцева в «Поэтике ранневизантийской литературы» написано о восприятии жалости эллинской культурой: «Испытывать жалость и тем паче внушать жалость вообще не аристократично — “лучше зависть, чем жалость”, как говорит певец атлетической доблести Пиндар. Позднее философы включают жалость <...> в свои перечни порочных страстей, подлежащих преодолению, наравне с гневливостью, страхом и похотью». Христианство же понимает жалость «как непреходящее состояние души и притом как путь одухотворения, “уподобления Богу”»<sup>16</sup>. Поэтому страдающий и вызывающий жалость Христос остаётся Богом, а страдающий и вызывающий жалость Сталин теряет облик бога.

Так что в контексте названия поэмы — «Размышления о бегунах на длинные дистанции», — интереса Галича к жанру спортивного комментария<sup>17</sup> и всего вышесказанного служащая эпиграфом к поэме строка «...Впереди Иисус Христос» получает очередную<sup>18</sup>, пусть и несколько хулиганскую, трактовку: Христос оказывается впереди на стайерской дистанции.

---

<sup>16</sup> Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. С. 68, 69.

<sup>17</sup> Вспомним знаменитый «Отрывок из радио-телевизионного репортажа о международном товарищеском матче по футболу между командами Великобритании и Советского Союза».

<sup>18</sup> См.: Финал «Двенадцати» — взгляд из 2000 года // Знамя. 2000. № 11. С. 190–206.

---

*О. О. АРХИПОЧКИНА*

### **ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ПЕСНЕ ГАЛИЧА «ПСАЛОМ»**

15 января 1971 года А. А. Галич пишет песню «Псалом». Этот текст пока не привлекал серьезного внимания исследователей; попробуем прокомментировать его.

Прежде всего, важно понять, насколько псалом Галича соотносится с библейским текстом. Сам бард на магнитофонных записях в комментариях к исполняемой песне по-разному её называет<sup>1</sup>. В самом распространённом варианте названия указывается «101-й псалом». Этот псалом в книге царя Давида «...содержит в себе предречение о бедственном состоянии народа иудейского в Вавилоне и о возвращении оттуда, предрекает же вместе с тем призвание и спасение язычников»<sup>2</sup>. В латинском переводе — Вульгате, при иной нумерации, псалом 101 перемещается на 100, и говорится в нём о царе Иосифе, который разрушил идольские жертвенники и научал иудейский народ жить в благочестии, преуспевая в добродетели. Как видно, произведение Галича не содержит прямых соотношений ни с одним, ни с другим библейским текстом. Вероятно, для Галича было важно не столько соотношение с библейским текстом, сколько то, что сто первый псалом — ещё один после ста, ещё один после уже существующих; Галич как бы прибавляет к библейским текстам (пусть их даже не сто, а сто пятьдесят) ещё один — свой. Это предположение подтверждается и фигурирующим в магнитофонных записях названием «Первый псалом».

Произведение А. Галич посвящает харьковскому поэту Б. Чичибабину, с которым знакомится в Москве не позднее 1969 года<sup>3</sup>. Песня «Псалом» — ответ на посвящённое Галичу стихотворение Чичибабина, где поэт назван пророком:

---

<sup>1</sup> Варианты названия песни предоставлены автору А. Е. Крыловым.

<sup>2</sup> Псалтирь с объяснением значения каждого стиха блаженного Феодорита епископа Киррского. М., 1997. С. 477.

<sup>3</sup> Эту дату, ссылаясь на воспоминания Л. Карась-Чичибабиной, вдовы Б. Чичибабина, называет Л. Г. Фризман.

Когда с жестокостью и ложью  
больным годам не совладать,  
сильней тоска по царству Божью,  
непостижимей благодать.

Взярясь на вральища гундосых,  
пока безмолвствует народ,  
пророк откладывает посох  
гитару в рученьки берёт...<sup>4</sup>

Образ поэта-пророка, не новый для мировой литературы, стал точкой отсчёта для размышлений Галича. На написание песни «Псалом» оказала влияние книга о. Александра Меня «Вестники царствия Божия. Библейские пророки от Амоса до Реставрации (7–4 вв. до н. э.)». Галич читал её в самиздате, и она произвела на него такое сильное впечатление, что поэт отправился в Новую Деревню, чтобы лично познакомиться с автором книги<sup>5</sup>. Примечательно, что при первой встрече с о. Александром Менем, Галич поёт песню «Псалом»: существуют воспоминания об этом — «...и как-то по особенному прозвучал его “Псалом” о том, как человек искал “доброе Бога”...»<sup>6</sup>.

Во введении к своей книге о ветхозаветных пророках протоиерей Александр Мень отмечает, что все пророки были поэтами, и пророчества их звучали как сильная, эмоционально напряжённая поэзия: «Это была религиозная поэзия, со своей символикой, языком и образами <...> Большая часть пророческих книг написана стихами, но стихи эти мало похожи на античные или западноевропейские <...> Весь строй пророческого речитатива пронизан, однако, своей образной музыкальностью. Яркие, неожиданные образы, искусные аллитерации, внезапные удары ритма — всё это создаёт неповторимый поэтический стиль <...> Речи пророков богаты эмоциональными интонациями: в них слышатся ирония и мольба, торжествующий гимн и сетование, риторический пафос и задушевность интимной бесе-

<sup>4</sup> Чичибабин Б. Колокол. М., 1991. С. 119. В двухтомнике Б. Чичибабина данное стихотворение датируется 1974 годом, то есть после написания А. Галичем песни «Псалом». Но данная датировка нуждается в коррективе. По сообщению А. Е. Крылова, на одной из фонограмм, сам Галич ссылается на это стихотворение Б. Чичибабина, посвящённое ему. Это означает, что стихотворение Б. Чичибабина написано не позднее января 1971 года.

<sup>5</sup> См.: Галич А. ...Из цикла «Благодарение» // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 426. Александр Мень, вспоминая свое знакомство с Галичем, отмечает, что поэту помогла преодолеть преграду к христианству его книга о библейских пророках, это утверждал сам Галич (см. в кн.: Галич А. А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения / Сост. А. Н. Костромин. М., 1999. С. 398). Далее ссылки на это издание будут приводиться только с указанием номера страницы в тексте.

<sup>6</sup> Мень А. В. Блаженный, значит счастливый // Заклинание Добра и Зла. С. 423.



ды <...> Пророки были поэтами “бури и натиска”...»<sup>7</sup>. То есть пророки-поэты в данном исследовании не метафора, а конкретная историческая реальность; метафора здесь подтверждается жизнью.

В том же введении о. Александр Мень говорит об активной гражданской позиции пророков, поучавших царей и народ: «Служение высшей Воле требовало от пророков деятельного включения в жизнь окружающего мира. Они не могли оставаться безучастными к тому, что совершалось вокруг них. Слово Божие преисполняло их удвоенной силой и энергией <...> И прежде всего пророки выступали как непримиримые враги заблуждений своего общества и своей эпохи»<sup>8</sup>. Такая гражданская позиция в жизни была близка и Галичу. Обличительный пафос, свойственный творчеству Галича, уходит своими корнями в классицистическую традицию. В XVIII веке излюбленным жанром высокой поэзии были псалмы. Поэты этого столетия обращаются к Псалтири потому, что она и отвечает канонам классицистической поэзии (возвышенный стиль, гражданственность), и позволяет передать личные, частные мысли и переживания. А. В. Западов, говоря о М. В. Ломоносове, указывал причины, по которым поэт обращается в своём творчестве к этой книге Ветхого Завета: «Почти всегда переложение псалмов связано для него с желанием как-то выразить свои собственные чувства и мысли по поводу жизненных обстоятельств, дать в поэтической форме ответ врагам просвещения в России, выразить уверенность в торжестве своего правого дела»<sup>9</sup>. Причины, указанные Западковым по отношению к Ломоносову, являются универсальными для всей классицистической традиции. Можно вспомнить, что переложение 81-го псалма, известное стихотворение Г. Р. Державина «Властителем и судиям», было воспринято как вызов императрице, и поэт прослыл в свете якобинцем.

Итак, поскольку Псалтирь — одна из самых поэтических книг Священного писания, да и в литературе за ней закрепился философско-обличительный пафос, Галич обращается именно к ней.

Я вышел на поиски Бога.

В предгорье уже рассвело /336/.

Первая строка песни обращает слушателя к другому ищущему, неудовлетворённому герою — пушкинскому «Пророку». (Не требует доказательств тот факт, что Галич прекрасно знал творчество Пушкина<sup>10</sup>; возмож-

<sup>7</sup> Мень А. В. История религии: В 7 т. Т. 5. М., 1992. С. 18–19.

<sup>8</sup> Там же. С. 15.

<sup>9</sup> Западов А. В. Поэты XVIII века: (М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин). М., 1979. С. 98.

<sup>10</sup> См. на эту тему: Гинзбург В. «Как недавно и, ах, как давно.» // Заклинание Добра и Зла. С. 515, 516; Зайцев В. А. В поисках жанра: о «Маленьких поэмах» А. Галича // Га-

но, и это свое произведение он пишет с оглядкой на классика.) Темы у Галича и Пушкина в данном случае разные, но лирические герои в чем-то схожи: оба на пути, только пророк Пушкина переживает встречу с Богом, а поиски героя Галича продолжаются.

На первую строку обращают внимание Л. Г. Фризман и А. Э. Ходос: «замечательный поэт и тонкий психолог, Галич проникновенно понимал Чичибабина, ему были вняты тайники чичибабинского внутреннего мира. Отсюда тональность этой строки, её бытовая, прозаическая информация: вышел человек, пошёл поискать Бога...»<sup>11</sup>. Таким образом, посвящение Чичибабину не остаётся только заявлением, а проникает вглубь поэтики.

Б. Чичибабин в 60-е годы привлекает интерес Галича. Этот поэт, как и очень многие его современники, пережил разочарование в той системе, которой бесконечно доверял. Это разочарование породило глубокий кризис в душе художника. Ещё более было оттого, что сборники его прокоммунистических стихов, написанных в ранний период творчества, были нестерпимым укором, расплатой за ошибки:

При желтизне вечернего огня  
как страшно жить и плакать втихомолку.  
Четыре книжки вышло у меня.  
А толку?  
Я сам себе растлитель и злодей,  
и стыд и боль как должное приемлю,  
за то, что всё придумывал:  
людей и землю<sup>12</sup>.

В произведении Галича затронута тема кумиротворчества и лжебожества, которая является прямым откликом на судьбу поэта Чичибабина. В «Псалме» Галич изображает трёх идолов — глиняного, *сотворённого из слова* и *сотворённого из страха*.

Оживший глиняный кумир — образ, берущий начало в творчестве Пушкина<sup>13</sup>, который уже был разработан Галичем в песнях «Ночной дозор» и «Размышления о бегунах на длинные дистанции». В песне «Вальс, посвящённый Уставу караульной службы» и особенно в «Размышлениях о бегунах на длинные дистанции» на место Бога претендует Сталин:

И по площади Красной, шалея,  
Мы шагали — со славой на «ты», —

---

лич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 36, 37; Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича // Болдинские чтения. Саранск, 2002. С. 8–16 и др.

<sup>11</sup> Фризман Л. Г., Ходос А. Э. Борис Чичибабин: Жизнь и поэзия. Харьков, 1999. С. 51.

<sup>12</sup> Чичибабин Б. Колокол. С. 41.

<sup>13</sup> Подробно об этом см.: Кулагин А. В. Указ. соч. С. 9–10, 14–16.

Улыбался нам Он с мавзолея,  
И охрана бросала цветы.  
«Вальс, посвящённый Уставу  
караульной службы» /96/.

Ты представь — метёт метель,  
Темень, стужа адская,  
А на Нём — одна шинель,  
Грубая, солдатская.

И стоит Он напролом,  
И летит, как конница!..  
Я сапог Его — кайлом,  
А сапог не колетя...

.....  
«Был я Вождь вам и Отец,  
Сколько мук намелено!  
Что ж ты делаешь, подлец?!  
Брось кайло немедленно!»

«Размышления о бегунах  
на длинные дистанции» /288, 289/.

Рассматривая песню «Псалом» в контексте творчества Галича, можно сделать вывод, что глиняный кумир в узком понимании — Сталин, а в широком — вождь, претендующий на главенствующее место в сознании человека.

Слово в поэтике Галича категория онтологическая — определяющая бытие или не-бытие. «Слово может противостоять разрушению культуры...»<sup>14</sup>, а может окончательно разрушить её. «Для граждански мыслящего советского человека 60-х годов противостояние культуры и анти-культуры, свободы и тоталитарной системы, личности и безличного *мы* — было, прежде всего, противостоянием по линии слова»<sup>15</sup>. Бог, сотворённый из слова, а вернее из антислова, — та реальность, в которой жили шестидесятники. Слово, доведённое до абсурда, когда стирается значение и исчезает смысл, высмеяно Галичем в песне «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира». Слово перестаёт восприниматься, его слушают и не слышат, заменяют им слово истины и делают идолом поколения.

Идол страха в предшествующем творчестве Галича тоже встречался. Страх, рождающий подобострастность, высмеян в «Балладе о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина № 22 Копылов Н. А., рассказанная им самим доктору Беленькому Я. И.».

<sup>14</sup> Свиридов С. В. «Литературские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 110.

<sup>15</sup> См. там же.

Поэт призывает:

Ну, не надо, люди, бояться!  
 Не бойтесь тюрьмы, не бойтесь сумы,  
 Не бойтесь мора и глада,  
 А бойтесь единственно только того,  
 Кто скажет: «Я знаю, как надо!»  
 Кто скажет: «Идите, люди, за мной,  
 Я вас научу, как надо!»

«Размышления о бегунах  
 на длинные дистанции» /290/.

В «Псалме» Галич синтезирует три разработанные им прежде темы в одну — кумиротворчество, выделяя её как примету своего поколения, своего времени.

Поэтика «Псалма» Галича ориентируется на поэтику библейских текстов. На лексическом уровне встречаются библейские образы — платье и репей на платье.

И шёл я дорогою праха,  
 Мне в плате впивался репей... /337/

Платье, одежды — в Библии образы многозначные, но Галич скорее всего воспринимает одежду как преломление внутреннего во внешнем. «Даже на полах одежды твоей находится кровь людей бедных, невинных» (Иер.; 2: 34). «...И преобразился перед ними: и просияло лице Его, как солнце, и одежды же Его сделались белыми, как свет». (Мф.; 17: 2). Тернии чаще всего в Библии символизируют отчуждение от истинного Бога: «А нечестивые будут, как выброшенные тернии, которого не берут рукою» (2-я Царств; 23: 6). В притче о сеятеле — семя, упавшее в тернии, было заглушено: «Посеянное в тернии означает того, кто слышит слово, но забота века сего и обольщение богатства заглушает слово, и оно бывает бесплодно» (Мф; 13: 22).

Место действия выбрано Галичем не случайно. Топос горы связан с библейским контекстом: на горе Синай Моисею даны 10 заповедей, на горе Кормил пророк Илия соревновался с языческими жрецами и победил их, преображение Христа произошло на горе Фавор, а вознесение на Елеонской горе.

Галич использует и поэтические приёмы, свойственные библейским поэтическим текстам: семантический и синтаксический параллелизм, троекратная повторяемость.

Когда ж он померк, этот длинный  
 День страхов, надежд и скорбей —

Мой Бог, сотворённый из глины,  
Сказал мне:  
Иди и убей!

И канули годы.  
И снова —  
Всё так же, но только грубей,  
Мой Бог сотворённый из слова,  
Твердил мне:  
Иди и убей!

Библейский контекст «Псалма» не позволяет сузить рамки произведения только до антисоветской темы. Ветхозаветные пророки были призваны Богом, чтобы искоренять идолослужение, язычество в народах, забывающих истину. Галич увидел общую печаль разных времён, обнаружил закономерность исторических процессов. Связывая воедино разные эпохи, разные народы, восстанавливал единую картину мира. Позже у Галича появятся стихотворения с похожим настроением; когда на современность поэт постарается взглянуть сквозь призму истории в том числе библейской — «Песня исхода», «Притча», «Письмо в семнадцатый век».

Песня «Псалом» выделяется из произведений Галича, так как лишена привычной для поэта диалогичности. Ни одной живой души кроме героя в тексте нет, как будто мир опустел. Монологичность не разрушается теми репликами, которые говорит божество: во-первых, потому что божество бездушно, больше походит на говорящего истукана, во-вторых потому что из уст божества звучит приказ, требующий беспрекословного подчинения. Трудно найти в произведениях Галича подобное молчание. Оно усугубляет одиночество героя. В финале песни появляется выход на диалогическую позицию — обращение к истинному Богу. Последние строки «Псалма», хотя и не лишены иронии по поводу *доброто* Бога, — не каламбур и не абсурд. Это выход из замкнутого круга одиночества.

Итак, песня «Псалом» стоит особняком в творчестве Галича, который был склонен описывать реальные картины мира, бытовую суть жизни. Здесь воплощается аллегорическое восприятие жизни автором. Поэт использует элементы поэтики библейских текстов и поэтики чичибабинских текстов. Смыкая мир до монологического, в конце Галич расширяет его до диалога. Поэт-бард создаёт песню-притчу, которая вмещает в себя и исторический, и вневременной план в иносказательных формах.

---

*Ю. С. КАРПУХИНА*

## РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В. А. ЖУКОВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ГАЛИЧА

В последние годы интерес к поэзии Галича заметно усилился. Проблематика работ, посвящённых исследованию творчества поэта, очень разнообразна, но в контексте романтической традиции поэтическое наследие Галича (в отличие от наследия другого крупнейшего барда — Высоцкого<sup>1</sup>) пока подробно не рассматривалось.

Возможность такого сопоставления предоставлена самим Галичем, однажды заметившим: «...Мне всегда нравился жанр <...> готической баллады, страшной баллады, которую писал в русской поэзии только Василий Андреевич Жуковский — “Громобой”, “Ундина” и так далее. А потом её больше не повторяли, а мне хотелось написать такую страшную балладу» (О «Королеве Материка»)<sup>2</sup>. К страшным балладам Галича (и Высоцкого) обращается в специальной работе Л. А. Левина<sup>3</sup>. Но жанр этот рассматривается ею без соотнесения с традицией Жуковского, хотя исследовательница и упоминает о том, что Галич опирался на опыт знаменитого балладника.

Вопрос о традиционности баллад Галича является также отчасти спорным. Н. А. Богомолов, например, считает некорректным сопоставление произведений Галича и Жуковского<sup>4</sup>, но замечание это высказано попутно, без аргументации. Мы всё же попытаемся выявить традицию Жуковского в поэзии Галича путём параллельного анализа их произведений (на материале

---

<sup>1</sup> См.: *Свиридов С. В.* На сгибе бытия: К вопросу о двоемирии В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 107–121.

<sup>2</sup> *Галич А.* Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999. С. 339. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках только номера страницы.

<sup>3</sup> См.: *Левина Л. А.* «Страшно, аж жуть!»: Страх. баллада у А. Галича и В. Высоцкого // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 23–31.

<sup>4</sup> См.: *Богомолов Н. А.* «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // Новое лит. обозрение. 1998. № 32. С. 91–106.

баллад «Ночной дозор», «Королева Материка» Галича и «Ночной смотр», «Ундина», «Громобой» Жуковского).

Хотя Л. А. Левина относит к жанру страшной баллады и такие песни Галича, как «Новогодняя фантазмагория», «Разговор в вагоне-ресторане», «Номера», нами взяты для рассмотрения только «Ночной дозор» и «Королева Материка», так как в них романтическая традиция, на наш взгляд, проявилась наиболее отчётливо.

При сравнительном анализе «Ночного дозора» Галича и «Ночного смотра» Жуковского выявляются своё сходство и свои различия.

Близость сюжетных ситуаций здесь налицо. В «Ночном смотре» повествуется о том, как «к старым солдатам своим // На смотр генеральный из гроба // В двенадцать часов по ночам // Встаёт полководец усопший»<sup>5</sup>. В песне же Галича «гений всех времён и народов <...> // Принимает парад уродов!» /103/.

Между тем расхождения начинаются уже с заглавия, имеющего у двух поэтов различную семантику. Слова *дозор* и *смотр* различаются по смыслу. Первое из них означает либо «обход для осмотра», либо «небольшую разведывательную, наблюдательную группу» и соотносится таким образом с тревожной военной обстановкой; второе — «официальный осмотр чего-нибудь», ознакомление с чем-нибудь, проверку»<sup>6</sup>. Здесь значение более «мирное».

По-видимому, Галич выносит в название своего стихотворения слово *дозор*, чтобы избежать прямой переклички с Жуковским. И всё же коррективы внесена не только в заглавие, но и в сам смысл баллады: если в «Ночном смотре» *полководец усопший* просто устраивает «проверку» своим войскам (*смотр*), то у Галича «хлам, забытый в углу уборщицей», бродит по городу угрожающим *дозором*, надеясь «вочеловечиться».

Им бы, гипсовым, человечины —  
Они вновь обретут величие!

Образ у Галича получает явно более широкое (включающее значение названия Жуковского) и явно более зловещее звучание, что и естественно для поэта, пишущего произведение с откровенным социально-злободневным пафосом (ср. в песне «Я выбираю свободу»: «Брест и Унгены заперты, // Дозоры и там, и тут, // И все меня ждут на Западе, // Но только напрасно ждут!» /299/).

<sup>5</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. М., 1956. С. 263.

<sup>6</sup> См.: Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М., 1998. С. 171, 736.

И в том и в другом стихотворении выбрано время действия, особенно предпочитаемое поэтами-романтиками, — ночь. У Жуковского оно конкретизируется: «В двенадцать часов по ночам». Галич использует перифраз: «Когда в городе гаснут праздники, // Когда грешники спят и праведники...». Кроме того, в «Ночном дозоре» появляется образ застывшего, остановившегося, а затем и повернувшего вспять времени:

На часах замирает маятник,  
Стрелки рвутся бежать обратно...

— привнесено также описание лунной дорожки. Отсутствующая в балладе Жуковского луна вообще, как известно, являет собой характерный атрибут «романтической» ночи.

Полночь в фольклорной и литературной традиции — момент, когда в реальный мир врываются неведомые, чаще всего страшные, фантастические силы, когда оживают мертвецы и даже сходят со своих пьедесталов памятники.

Мотив пробуждения от вечного сна — один из самых распространённых в литературе романтизма. Разгуливающий по улице памятник встречается гораздо реже, и тут невольно вспоминаются и «Медный всадник», и «Каменный гость» А. С. Пушкина, и даже «Венера Ильская» Проспера Мериме. Эти произведения создавались не без некоторого влияния романтических представлений.

В центре обеих баллад — легко узнаваемые фигуры Наполеона и Сталина. Ни Жуковский, ни Галич напрямую не называют своих героев, даются только слишком хорошо известные портретные детали. На императоре «сверх мундира сюртук; // Он с маленькой шляпой и шпагой». У *бронзового генералиссимуса*, который *то с трубкой, а то без трубки*, топорщится *обломанный ус*.

Формальное, внешнее и содержательное сходство баллад вполне закономерно. Песня Галича написана под впечатлением от произведения Жуковского. Но, на наш взгляд, «Ночной смотр» и «Ночной дозор» сходны не столько по сюжету, сколько по объединяющей их, но напрямую не высказанной мысли: страшны не восставшие из гроба мертвецы, не браво марширующие памятники, — ведь в конце концов, как и должно приличному привидению, ночному кошмару, они поутру исчезнут. Пугает то, что хотя Наполеон и Сталин умерли, их Идея продолжает жить, и в любой момент может найтись человек, желающий повторить этот путь сначала: «И будут бить барабаны!..»



В свой «Ночной дозор» Галич вносит и то, что отсутствовало в балладе Жуковского. Появляется лирический герой, под окнами которого чеканит шаг строй памятников:

Я открою окно, я высунусь,  
Дрожь пронзит, будто сто по Цельсию!  
Вижу: бронзовый генералиссимус  
Шутовскую ведёт процессию!

Личностное начало здесь просматривается отчётливее, чем у Жуковского, в стихотворении которого отношение автора к происходящему внешне вообще не выражено.

Галич же широко использует иронию, не щадя *бронзового*, чьи *гипсовые обрубки чешут* по улицам города. Определения «*шутовская* процессия», «*парад уродов*», просторечные глаголы *переть*, *чесать* передают настроение автора, его неприятие всего, что связано с личностью Сталина.

Как мы уже видели выше, Галич расценивал свою «Королеву Материку» как опыт возрождения жанра романтической баллады и ставил её один ряд с «Громобоем» и «Ундиной» Жуковского.

Бесспорно, что сюжет, разработанный Галичем в данной балладе, весьма нетрадиционен. И язык её, как и язык поэзии Галича вообще, далёк от романтической изящности. «Королева Материка» — детище того времени, в которое она создавалась. Искажённость, уродливость человеческого существования передаётся через язык и сюжет песни.

Повествование приобретает форму лагерной легенды, страшного предания, бытующего среди заключённых Дальлага. Мотив бреда, болезни, возникая уже в подзаголовке: «Лагерная баллада, написанная в бреду», — пронизывает всё произведение.

Поэт вводит читателя в страшную, противоестественную атмосферу лагерной жизни в тот момент, когда всё погружено в какой-то всеобщий, болезненный сон:

...И спят зэка, как в последний раз —  
Натянул бушлат — и пока! —  
И вохровцы спят, как в последний раз —  
Научились спать у зэка.  
И начальнички спят, брови спят,  
И лысины, и усы,  
И спят сапоги, и собаки спят,  
Уткнувши в лапы носы /339/.

Схожее описание даётся Жуковским в «Громобое» незадолго до появления Асмодея:

...Но вдруг... на них находит сон...  
 замолкли... усypились.  
 И всё в ужасной тишине;  
 Окрестность как могила...  
 .....  
 И вдруг... протяжно полночь бьёт;  
 Нашли на небо тучи;  
 река надулась; бор ревет;  
 и мчится прах летучий...<sup>7</sup>

Как и положено нечисти, демон у Жуковского появляется ровно в полночь. Белая Вошь в балладе Галича посещает свои владения за полтора часа до рассвета, но окружённая всё той же тоскливой мглой — предвестницей чего-то страшного; кстати, это ночное появление развивает ситуацию «Ночного дозора» (и «Ночного смотря»). «Королева Материка» не так богата «ужасными» зарисовками, как та же «Ундина», в которой появляются портреты подводных демонов:

И из каждой волны создалася  
 Вдруг голова с ужасным лицом и поверхность Дуная  
 Всё будто бы прыгало, вся сверкая глазами,  
 Щелкала множеством зуб, хохотала, гремела, шипела...<sup>8</sup>

В «Громобое» же очень традиционно и колоритно представлен Асмодей:

Старик с шершавой бородой,  
 С блестящими глазами,  
 В дугу согнутый над клюкой,  
 С хвостом, когтями, рогами<sup>9</sup>.

Галич вообще не даёт внешней характеристики Её Величества Белой Вши, оставляя это читательскому воображению. Возможно, именно поэтому его баллада может произвести более гнетущее впечатление — неизвестность всегда волнует и пугает больше, чем что-то конкретное. Причём фантазии читателя даётся полная свобода. Ведь в обычном представлении вошь не способна «заесть» человека до смерти, а образ *Повелительницы зэка* разрастается до фантастически огромных, космических размеров:

А потом пропоёт неслышно труба  
 И расступится рвань и голь,  
 И Её Величество Белая Вошь

<sup>7</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. С. 353.

<sup>8</sup> Там же. С. 608.

<sup>9</sup> Там же. С. 348.

Подойдёт и войдёт в огонь,  
И взметнутся в небо тысячи искр,  
Но не просто, не как-нибудь —  
Навсегда крестом над Млечным Путём  
Протянется Вшивый Путь!

Только один раз в балладу помещено описание таинственной смерти — смерти *начальничка из Москвы*. Подобно многим героям романтических баллад, этот совсем «неромантический» персонаж оказался один на один с ирреальными силами — и проиграл:

Но когда ты один, и ночь за окном  
От чёрной пурги хмельна,  
Тогда ты один и тогда беги,  
Ибо дело твоё — хана!  
.....  
И всю ночь, говорят, над зоною плыл  
Тоскливый и страшный вой...  
Его нашли в одном сапоге,  
И от страха — рот до ушей,  
И на вздувшейся шее тугой петлёй  
Удавка из белых вшей...

Сравним с «Громобоем»:

И мёртвый страшен был лицом,  
Глаза, не зря, смотрели;  
Как будто страждущ, прижимал  
Он к хладным персям руки,  
И на устах его роптал,  
Казалось, голос муки...<sup>10</sup>

Роднит «Королеву Материка» с «Громобоем» Жуковского и открытый финал, придающий произведениям этого жанра свойство живого рассказа; читатель (который может быть соотнесен со слушателем, ибо народные баллады — как, между прочим, и авторская песня — передавались изустно) невольно приближается к описываемым событиям, становится их соучастником.

У Жуковского дев спасёт

<...> тот, кто чист душою,  
Кто, их не зревши, распалён  
Одной из них красою,  
Придёт, житейское презрев,

<sup>10</sup> Там же. С. 368.

В забвенну их обитель, —  
Есть обречённый спящих дев  
От неба искупитель.  
.....  
И скоро ль? Долго ль? Как узнать?  
Где вестник искупленья?...<sup>11</sup>

Белая Вошь пришла «первой в эти края и последней оставит их». Это произойдёт, «когда сложат из тачек и нар костёр и, волчий забыв раздор, станут рядом вохровцы и зэка...»

Для тех, кто слушает этот рассказ в камере Дальлага, такой финал покажется отдалённым не на одно десятилетие, они будут ожидать освобождения из царства Белой Вши с тоской и надеждой спящих дев из «Громобая» Жуковского.

\* \* \*

Итак, мы увидели, что, следуя традициям романтизма, Галич использует в своих страшных балладах такие неизменные атрибуты этого жанра, как мотив смерти; включение в текст «страшных» описаний, ночного пейзажа; создание атмосферы неизвестности, холодящей душу таинственности; открытый финал. В отличие от поэзии Жуковского, в стихотворениях Галича ярче выражено личностное начало («Ночной дозор»). Язык баллад Галича ритмично отличается от «изысканной» лексики Жуковского. Но все эти грубые, иногда почти жаргонные, смущающие слушателя словечки — способ передачи едкой авторской иронии, несвойственной поэзии XIX века. Резкая лексика, нарочито небрежные фразы — вызов, протест против окружающей действительности.

Отгалкиваясь от романтических традиций, Галич, естественно, не повторяет опыт Жуковского, привнося в свою поэзию элементы, свойственные только его времени, его творческому сознанию.

---

<sup>11</sup> Там же. С. 367.

---

**Н. И. ПИМЕНОВ**

## **БЕЛАЯ ТЕНЬ**

### **Блок и Галич: «александрйские» заметки**

«...Песни о трёх Александрях. Цикл, который называется “Александрйские песни”. Песни, посвящённые поэтам, которых я очень люблю, и людям, которых я очень люблю...»<sup>1</sup>. Так Александр Галич представляет свои произведения о Полежаеве, Блоке и Вертинском. Центральное имя из трёх — Блок — самое значительное для Галича. В своих произведениях Александр Аркадьевич постоянно обращается к творчеству великого поэта<sup>2</sup>.

Начало творческой работы Галича обычно предваряется внешним поводом: речевым оборотом, случаем из жизни, газетной заметкой. Часто это строка любимого классика. Потом мощная фантазия Галича может вырастить из этого зерна сюжет, который расцветёт самыми реалистическими и самыми невероятными деталями.

Обращение Галича к наследию предшественников бывает различным. В одних случаях присутствие мотивов и образов первоисточника — часть художественного замысла автора, предполагающего, что его слушатель знает и узнаёт исходный текст. В других случаях влияние прецедентного текста — лишь факт истории создания произведения: автор просто воспользовался опытом другого мастера, и при восприятии текста не требуется обращение к претексту. Бывает, наконец, и так, что созданные другим поэтом строки начинают звучать в произведении Галича как бы сами собой — помимо воли автора и, быть может, даже незаметно для него. Корней Чуковский, связавший своей жизнью эпоху Блока и эпоху Галича, в

---

<sup>1</sup> Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999. С. 128. Далее произведения и высказывания Галича (кроме особо оговоренных случаев) цит. по этому изд. с указ. страниц в тексте.

<sup>2</sup> Об этом см. также: Зайцев В. В русле поэтической традиции: (О цикле Александра Галича «Читая Блока») // Вопр. лит. 2001. № 6. С. 121.

статье «Александр Блок» приводит примеры как «сознательного», так и «нечаянного» присутствия в стихах Блока строк Пушкина и других поэтов<sup>3</sup>.

Все эти случаи, на наш взгляд, представлены во взаимоотношениях Галича с Блоком<sup>4</sup>.

Порой невозможно с уверенностью утверждать, с каким из трёх типов связи мы имеем дело. Например, в стихотворении «Друзьям» («Друг другу мы тайно враждебны...») /3, 125/<sup>5</sup>. Блок пишет:

Когда под забором в крапиве  
Несчастные кости сгниют,  
Какой-нибудь поздний историк  
Напишет внушительный труд...

Галич создаёт стихотворение, созвучное блоковскому не только идеей, но и размером (трёхстопным амфибрахием), и лексикой:

Когда-нибудь дошлый историк  
Возьмёт и напишет про нас,  
И будет насмешливо-горек  
Его неспешный рассказ.  
  
Напишет он с чувством и толком,  
Ошибки учтёт наперёд,  
И всё он расставит по полкам,  
И всех по костям разберёт.  
  
И вылезет сразу в серёдку  
Та главная, наглая кость...  
.....  
А далее — кости поплоче  
Пойдут по сравнению с той... /359/

У Блока:

Печальная доля — так сложно,  
Так трудно и празднично жить,  
И стать достойным доцента,  
И критиков новых плодить...

<sup>3</sup> Чуковский К. И. Александр Блок // Собрание соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1969. С. 547.

<sup>4</sup> Конечно, не только с Блоком. Например, у Пастернака в стихотворении «Душа» (1956): «Душа моя, печальница // О всех в кругу моём...» (*Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Л.: Сов. писатель, 1990. Т. 2. С. 90) У Галича: «Она стоит — печальница // Всех сущих на земле...» («Признание в любви» /383/.)

<sup>5</sup> Блок А. Собрание соч.: В 8 (9) т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1965. Здесь и далее произведения Блока цит. по этому изд. с указанием номеров тома и страницы.

У Галича:

...А в сноске — вот именно в сноске —  
Помянет историк меня.

Так значит — за эту вот строчку,  
За жалкую каплю чернил,  
Воздвиг я себе одиночку  
И крест свой на плечи взвалил.

Так значит — за строчку вот эту,  
Что бросит мне время на чай,  
Весёлому, щедрому свету  
Сказал я однажды: «Прощай!»

И милых до срока состарил,  
И с песней шагнул за предел,  
И любящих плакать заставил,  
И слышать их плач не хотел<sup>6</sup>.

Так же ключевыми словами Блока — *стойкой* («Я пригвождён к трактирной стойке...» /3, 168/) и *пожаром зари* («В ресторане» /3, 25/) — образовано двестише «Здесь над винною стойкой, // Над пожаром зари...» из песни «Петербургский романс» /235/, повествующей о том, что происходило в городе Блока почти за сто лет до создания блоковских строк. «Столетие — пустяк»... На первые строки стихотворения «*Servus — reginae*» /1, 30/, написанного Блоком в конце девятнадцатого века и обращённого к любимой: «Не призывай. И без призыва // Приду во храм» — эхом отзывается последняя строка «Песни об Отчем Доме», которую Галич спел суровой родине во второй половине века двадцатого: «Не зови — // Я и так приду!» /390/.

Не всегда можно быть уверенным даже в самом факте влияния: заимствовано или случайно совпало. Так, и у Блока в «Сказке о петухе и старушке» /2, 89/, и у Галича в «Песенке про Красного петуха» /440/ огонь, образно прозванный в народе *петухом* (и в обоих стихотворениях ни разу не названный своим именем), впрямь приобретает черты птицы. Навеяно или создано независимо? Это не так важно. Главное — не факт сознательности заимствования и даже не факт влияния одного текста на другой, а факт прихода двух разных художников к единству.

Разумеется, единение автора текста с автором претекста следует понимать широко. Порой Галич обращается к строке классика для того, чтобы подчеркнуть не подобие, но противопоставление. Одна из его песен названа

<sup>6</sup> В. Зайцев указывает, что влияние стихотворения Блока «Друзьям» заметно в цикле Б. Пастернака «Ветер» (Указ. соч. С. 135). Таким образом, Галич и здесь продолжил «цепочку», о которой говорится в его высказывании, ставшем эпиграфом статьи В. Зайцева.

полустишием: «Так жили поэты» /343/ — из стихотворения Блока «Поэты» /3, 127<sup>7</sup>. У Блока главное достояние поэтов — хмель свободы. Ради *всемирного запоя* они жертвуют *обывательской лужей*. У Галича к вину, которое пьют поэты, подмешивается *горькое, трезвое зелье*: измена идеалам молодости приводит к благополучию, купленному ценой беспринципности, к несвободе, где возможна лишь имитация творчества.

Встречаются у Галича и более сложные случаи глубинного прочтения классических строк. Например, поэмы Блока «Двенадцать». Её последняя строка, переосмысленная Галичем с учётом опыта двадцатого столетия, стала эпитафией к поэме «Размышления о бегунах на длинные дистанции» /280/. Дальний отблеск «Двенадцати» лежит и на поэме «Вечерние прогулки» /405/ — также разноразмерной<sup>8</sup>, разноголосой, разноязыкой, где просторечие героев, порой не отделённое формально от авторской речи, звучит на фоне высокого штиля раздумий поэта. Многие черты, многие приёмы «Двенадцати» присущи и «Вечерним прогулкам». В последней, двенадцатой части поэмы «Двенадцать» Блок открывает потаённую суть дюжины: двенадцать красногвардейцев — двенадцать апостолов новой веры. Галич оправдывает сакральное число иначе, легче: в его заключительной главе — «Двенадцать на часах Аэрофлота». Если помнить о духовном масштабе блоковского финала, в финале Галича может почудиться ирония. Но пристальный взгляд заметит более глубокое подобие. Круг завершён. В уходящем времени «старого мира» остаётся человеческая жизнь, прерванная одним из героев поэмы. Вечность властно переворачивает страницу, и в новом времени нет места для жалости к старой жертве. Истинное же значение финала блоковской поэмы для Галича видно из песни «Новогодняя фантазмагория». Но об этом — позже.

Имя Блока, слово Блока никогда не произносится Галичем всуе. Как правило, если в песне явно присутствуют цитата, эпитафия, аллюзия, реминисценция, восходящие к Блоку, то при более внимательном рассмотрении в ней обнаруживаются и другие черты, сближающие её с Блоком. И прежде всего это относится к героям.

В песнях Галича, связанных с Блоком, герой — личность незаурядная, умственно и душевно развитая — может оказаться падшим мужчиной,

<sup>7</sup> См. об этом в ст.: Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // Континент. 2000. № 105 (3). С. 320.

<sup>8</sup> При этом в обеих поэмах над другими размерами преобладает четырёхстопный хорей: в «Двенадцати» он присутствует в 7 главах (3, 4, 5, 7, 10, 11, 12) из 12, в «Вечерних прогулках» — в 4 главах (3, 5, 6, 8) из 9. Заметим: в отличие от других поэм Галича, в «Вечерних прогулках» главы названы, как и у Блока, просто арабскими цифрами.



постыдно жалким. Песня настигает его в час позора, обычно сопряжённого с поисками «истины в вине». Герой осознаёт и глубоко переживает своё нравственное падение. Например, в «Цыганском романсе» /131/ цыганские и кабацкие мотивы Блока сплетаются вокруг именно такого героя — которого является сам Александр Блок:

Бог пил мёртвую в монополке,  
Ну, а много ль от бога прока  
В чертовне и в чаду попойки?

Бога, пьяного в дугу,  
Все теперь цукали...

Бог с поникшей головой  
Горбил плечи зябко...

Связана с Блоком и песня «Запой под Новый год» /251/. Это единственная известная нам песня, по поводу которой автор говорил о своём цикле «Читая Блока»<sup>9</sup>. В другой раз в предисловии к песне звучит: «...Человек идёт пьяненький <...> бормочет какие-то строчки <...> Но чаще других он вспоминает строчки из знаменитого стихотворения Блока...»<sup>10</sup> В песне «Запой под Новый год» наиболее очевидно обращение к очень созвучному по идее и настроению стихотворению Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека...» /3, 37/. Галич на склоне столетия подтверждает:

Лишь неизменен календарь  
В приметах века —  
Ночная улица. Фонарь.  
Канал. Аптека...

Герой песни «Запой под Новый год» тоже *пригвождён к трактирной стойке* и тоже теряет остатки человеческого достоинства:

Я подымал тебя на смех,  
И врал про что-то,  
И сам смеялся больше всех,  
И пил без счёта.

Из шутовства, из хвастовства  
В то — балаганье  
Я предал все твои слова  
На поруганье...

<sup>9</sup> См. об этом: *Зайцев В.* Указ. соч. С. 122.

<sup>10</sup> Цитируется по авторской фонограмме. Здесь и далее использованы материалы фонограмм из собрания А. Е. Крылова.

Тема вины мужчины перед женщиной звучит у Галича сильнее, чем у Блока. Даже в «Песне о прекрасной даме» /81/ (явная реминисценция на название блоковского цикла «Стихи о Прекрасной Даме» /1, 74/) герой чувствует свою ответственность за испытания, которые выпали и ещё выпадут на долю его жены:

Будто призваны вы, будто позваны,  
Нашу муку терпеньем мелете...

Но ветрами подует грозными —  
Босиком вы беду измерите!

Вам сторицей не будет воздано,  
И пройдем мы по веку розно.

Как мне страшно, что ты жена!  
Как мне страшно, что ты жива!<sup>11</sup>

Страх порой сопутствует явлению любимой и у героя Блока:

Весь горизонт в огне, и близко появленье,  
Но страшно мне: изменишь облик Ты...  
(«Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» /1, 94/)

Мне страшно с Тобой встречаться.  
Страшнее Тебя не встречать. /1, 237/

Ты страшна своей красотой...  
(«Прискакала дикой степью...» /2, 86/)

Моё лицо освещено  
Твоими страшными глазами.  
(«Песенка» /2, 166/)

И вновь, сверкнув из чаши винной,  
Ты поселила в сердце страх  
Своей улыбкою невинной...  
(«Снежное вино» /2, 211/)

Это страх перед любимой, а не за неё, как у Галича. Но и герой Блока способен сострадать любимой, желая ей свободы от тягот земной жизни:

Блаженный, вечный дух унёс твоё мученье!  
Блажен утративший создание любви!  
(«Мне снилась смерть любимого создання...» /1, 12/)

<sup>11</sup> Эту тему Галич впоследствии продолжит в стихотворении «Вот он скачет, витязь удалой...» /205/.

Героиня в блоковских песнях Галича — в противоположность герою — образ, исполненный красоты и достоинства. Она неизменно выше обстоятельств. Это традиционный блоковский взгляд на женщину. Однако у Галича мы находим здесь не только сходство с Блоком, но и существенные отличия. Первое в том, что Прекрасная Дама Блока — нездешнее создание, существо таинственное и непостижимое. Ни поэту, ни нам о ней ничего не известно. Героини Галича хорошо знакомы — если не героям, то автору. Это земные женщины, живущие обыденной жизнью. В «Песне о прекрасной даме» героиня — жена героя, в «Запое под Новый год» — его близкая женщина. О героине «Цыганского романса» открыто говорится:

А девчоночка эта с Охты,  
И глаза у ней цвета охры,  
Ждёт маманя свою кровинку,  
А она с богом сидит в обнимку.

«Баллада о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан “Динамо”» /174/ написана как реминисценция на блоковскую «Незнакомку» /2, 185/. На это прямо указывает эпиграф:

И медленно пройдя меж пьяными,  
Всегда без спутников, одна...

Кроме того, в припеве «Баллады...» сохранён размер «Незнакомки» — четырёхстопный ямб с дактилическим окончанием, — хотя музыка песни делает его неузнаваемым.

Незнакомка из второй книги стихов Блока, конечно, иная, чем Прекрасная Дама из книги первой, но сохраняет таинственность и непостижимость. В «Балладе...» мы уже из заглавия узнаём название ресторана и периодичность его посещений «*принцессой*» с вполне определённым местом жительства<sup>12</sup>. Нам известно даже её будущее:

А ей не царство на веку —  
Посулы да побасенки,  
А там — вались по холодку,  
«Принцесса» с Нижней Масловки!

На смену *упругим шелкам* пришёл *костюмчик джерси*. Блоковской строке «...И в кольцах узкая рука...» — отвечает двустипшие Галича: «На узком пальце у неё // Кольцо за два с полтиною».

<sup>12</sup> Может показаться, что героиня живёт на Нижней Масловке. Между тем автор сетует: «Ах, ей далёко до Сокольников...». На Нижней Масловке, рядом с рестораном «Динамо», скорее всего, находится место работы героини. Трубоч, давший «*принцессе*» это прозвище, не мог знать её адреса.

Но это всё равно не роняет героиню: она, как и Незнакомка, остаётся выше окружающей её ресторанной пошлости, описанной Галичем — по сравнению с Блоком — нарочито сниженным языком и с убийственной конкретностью<sup>13</sup>.

Героиня Блока является высшим существом априорно. Она изначально создана для того, чтобы ей поклонялись. Ей ничего не надо делать, чтобы обрести или подтвердить своё величие. В этом — второе отличие героини Блока от героини Галича возвышается в глазах автора благодаря поступку, нравственному действию. Пожалуй, только в «Балладе...» автор любит красоту «принцессы» — и достоинством, с которым она несёт свою бедность *меж столиков*. Обычно в блоковских песнях Галича женщины становятся по-настоящему Прекрасными Дамиами тогда, когда спасают мужчин. Такова жена в «Песне о прекрасной даме»:

Не дарило нас время сладостью,  
Раздавало горстями горькость,  
Но великою вашей слабостью  
Вы не жизнь нам спасли, а гордость!

В «Запое под Новый год» героиня после страшных оскорблений, нанесённых ей героем, не оставляет его, а только спрашивает: «Тебе не больно?» И девчонка из «Цыганского романа» в самую горькую для своего бога минуту спасает его от отчаяния своим пением, вдохновляя на создание «Соловьёного сада».

В упомянутых песнях Галича можно заметить менее значительные и более спорные блоковские черты. Например, в песне «Запой под Новый год»:

Керосиновые пятна на реке,  
Фиолетовые пятна на воде...

— это, возможно, не только *ледяная рябь канача*, но и вечность блоковских болот:

Зачумлённый сон воды,  
Ржавчина волны...  
(«Болотные чертенячки» /2, 10/)

...Над стоячей и ржавой водой  
Перекинуты мостики были...  
(«Ночная Фиалка» /2, 26/)

<sup>13</sup> Такое соотношение с возвышенным исходным текстом характерно для Галича, когда он сравнивает «век нынешний и век минувший». Вспомним хотя бы заключительную «александрийскую песню» — «Салонный романс» /134/, — отвечающую песне Вертинского «Прощальный ужин»: «Нам ужин прощальный — не ужин, // А сто пятьдесят под боржом».

Чистая вода — основа жизни, а вода, утратившая свою чистоту, — и для Блока, и для Галича — метафора отравленного бытия. Разумеется, у Галича, на ущербе *автоматного столетия*, вода испорчена иначе. Фиолетовый цвет также не случаен для Блока — это отмечал ещё Гумилёв<sup>14</sup>.

Рассматриваемые строки восходят к стихотворению Галича, написанному в январе 1943 года. «Заготовка тридцатилетней давности!...» — записывает поэт в дневнике 3 января 1969 года<sup>15</sup>. В стихотворении нет блоковской аллюзии. Но это мало что меняет. Поэзию Блока двадцатипятилетний Галич, безусловно, знал. Строки в раннем стихотворении выполняют ту же функцию. А с годами произошло приближение к Блоку — вплоть до явной аллюзии.

Блоковским может быть и кольцо героини. У Блока:

И тихо за руку взяла,  
И глянула в лицо.  
И маску белую дала,  
И светлое кольцо.

(«Зачатый в ночь, я в ночь рождён...» /2, 130/)

Но час настал, и ты ушла из дому.  
Я бросил в ночь заветное кольцо.

(«О доблестях, о подвигах, о славе...» /3, 64/)

У Галича:

Я подарил твоё кольцо,  
Кому — не помню...

У Блока любимая оставляет героя. У Галича — об этом мы уже сказали — женщина остаётся с мужчиной, несмотря на его предательство. Правда, сам автор понимал свой текст не так однозначно. Однажды во вступительном комментарии к песне Галич сказал: «...Человек идёт пьяненький, размахивает руками, разговаривает с отсутствующей возлюбленной. Ему почему-то кажется, что он её бросил, хотя на самом деле это она его бросила...»<sup>16</sup>.

В этой песне Галича за тенью Блока встаёт и столь дорогая им обоим тень Пушкина: *старинное «Быть нельзя»* навеяно пушкинским письмом. Такая же «александрійская» триада<sup>17</sup> возникает и в «Желании славы» /200/, где пушкинское название парит над блоковским эпиграфом:

<sup>14</sup> См.: *Одоевцева И.* На берегах Невы // Избранное. М.: Согласие, 1998. С. 384.

<sup>15</sup> Заклинание Добра и Зла. С. 30.

<sup>16</sup> Цит. по авт. фонограмме.

<sup>17</sup> Об «Александрійских песнях» и Пушкине см. также: *Малкина В. Я., Доманский Ю. В.* Мифы о поэтах и автобиографический миф в «Александрійских песнях» А. Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 129.

...Что там услышишь из песен твоих?  
Чудь начудила, да Меря намерила  
Гатей, дорог да столбов верстовых<sup>18</sup>.

Аллюзия (видимо, и определившая появление эпиграфа) присутствует и в самом тексте песни:

А уж я позабавлю —  
Вспомню Мерю и Чудь...

Стихотворение Блока, к которому обращается Галич, — необычайно важные для поэта размышления о России, о том, оставаться ли ему душой со своей родиной:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?  
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!  
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться...  
Вольному сердцу на что твоя тьма? /3, 259/

Этому стихотворению Блока и другим близким (например, «Грешить бесстыдно, непробудно...» /3, 274/) созвучны и более поздние произведения Галича, такие, как «Опыт ностальгии» /421/ и «Русские плачи» /430/:

...И в баньке, протопленной жарко,  
Запляшет косматая чудь...  
Ужель тебе этого жалко?  
Ни капли не жалко, ничуть!

...Барам в ноженьки кланяться,  
Бить челом палачу!  
...Не хочу с тобой каяться  
И грешить не хочу!

Как и герой Блока, герой Галича колеблется между отказом от России — проклятой — и принятием её — любимой; раскачивается — с большей, чем у Блока, амплитудой. Но каждый раз для обоих героев становится очевидной невозможность окончательного отречения.

Обратим внимание на то, какую тему с помощью Блока Галич привлекает к рассказу о квартирном концерте...

«Желание славы» написано во второй половине 60-х годов. К этому времени Галич уже немало лет исполнял свои песни в гостях. «Желание славы» повествует о том, каким горьким может быть это ремесло. Аудитория, внимающая герою, изображена настолько отталкивающей, что становится непонятным, как автор мог выступать в подобной обстановке. Между тем

<sup>18</sup> См.: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 101.

«Желание славы» предстояло петь в тех же гостиных, что кажется уже вовсе невозможным. Перед началом песни Галич говорил: «Она очень жестокая. Я полагаю, что я имею дело с глубоко интеллигентными людьми, которых эта песня не обидит. Она обидная, в сущности, только для самого автора»<sup>19</sup>.

И действительно: в соответствии с традициями Блока и блоковских песен Галича герой, очень близкий автору, оказывается унижен и опозорен участием в недостойном действе. Всё понимая с самого начала, он не признаётся себе в этом, куражится:

А уж я вам спою!  
А уж я позабавлю...

Пытается убедить себя:

И стыда ни на каплю,  
Мне не стыдно ничуть!

Пение прерывают *опоздавшие гости* — чужие, неинтересные герою люди: «Мы их лиц не запомним»<sup>20</sup>. Дрогнув, герой тут же берёт себя в руки. Он находит себе опору в том, что делает своё дело, в которое верит:

И стыжусь я... немножко,  
А верней — не стыжусь!  
Мне, как гордое право,  
Эта горькая роль, —  
Эта лёгкая слава  
И привычная боль!

Он продолжает петь несмотря на то, что гости мешают ему своей болтовнёй. Только закончив песню и услышав в ответ слова одобрения, обнаружившие полное непонимание и бесчувствие, герой отказывается от самообмана:

И стыжусь я до дрожи,  
И желвак на виске!..

Но что же изначально определило порочность происходящего? В каких обстоятельствах вновь возникает и развивается вечный конфликт поэта и толпы, взявший памятную дань с пушкинского пера?

<sup>19</sup> Цит. по авт. фонограмме.

<sup>20</sup> Следующая строка: «Мы как будто вдвоём...» С кем же вдвоём ощущает себя герой? По ряду воспоминаний, на домашнем концерте Галич находил среди присутствующих привлекательную слушательницу и пел ей одной, не обращая внимания на остальных. Это объяснение косвенно подтверждают строки: «Вон у той — глаза зелёные, // Я зелёные люблю!»

Артисту, исполнителю собственных песен Александру Галичу были недоступны сцены концертных залов. Его единичные выступления на публичных сценах были исключениями. Он прожил почти всю свою творческую жизнь в квартирных застольях. Принятие духовной пищи никак не было отделено от поглощения пищи телесной. Произведения Галича — не только не являющиеся застольными песнями, но и прямо противостоящие идее «подблюдности» — на фонограммах обильно сдобрены звоном бокалов и лязганьем ножей и вилок под кокетливые дамские голоса. Больно это слышать. Но другой возможности выступить у Александра Аркадьевича не было. Нет, он, как и его герой, любил выпить и закусить:

·Вы налейте по первой...

Сливы-ягоды солёные,  
Выручайте во хмелю...

Я шарахну рюмку первую,  
Про запас ещё налью...

Мы по новой наполним  
И в охотку допьём...

Но для радостей застолья, без которых невозможно представить жизнь Галича в реальности, в песне места нет. Очередная рюмка, ещё глубже погружая героя в ту терпкую постыдную игру, в которую он вошёл по доброй воле («Ладно, пейте, рюмки чистые...»), всё равно не может примирить его с происходящим. Соединение искусства с едой и питьём для него означает оскорбление искусства. Компрометация духовного пиршества близостью низменной трапезы становится постоянным приёмом. В первой же строфе:

Непричастный к искусству,  
Не допущенный в храм, —  
Я пою под закуску  
И две тысячи грамм...

— контраст верхнего и нижнего двустийших знаменует столкновение высшего и низшего начал. Священные понятия и возвышенный слог — перечёркнуты презренной материей и низкой лексикой. В последнем разговорном обороте — это характерно для автора — сознательно сохранена грамматическая ошибка. Более того, два высоких ключевых слова и два низких попарно зарифмованы, что доводит антагонизм до предела.

Но несоединимые начала не просто оказываются рядом — они начинают сростаться. Произведения искусства перестают отличаться от обычных блюд:



...Я ж не просто хулу,  
А гражданские скорби  
Сервирую к столу!

Чуть ниже такое же превращение изображено не метафорой, а синтаксисом:

Будут песни, будут сдобные,  
Будут с мясом пироги!

Конструкция с традиционным «народным» повтором сказуемого<sup>21</sup> и с определением между двумя подлежащими не даёт возможности точно сказать, что будет сдобным. А в краткой паузе после первой строки кажется, что сдобными будут именно песни. И «люди добрые» приглашены отведать их в качестве кушанья.

— Как жуёте, караси?  
— Хорошо жуём, мерси!

Пока на блюде песни. Ещё не сам автор...

В очерке «Прощальный ужин» /135/, посвящённом Александру Вертинскому, Галич писал: «Александр Николаевич был человеком с юмором, но иногда он его терял, когда его творчество воспринималось как творчество ресторанное — под водочку, под селедочку, под расстегайчик, под пьяные слёзы и тоску по родине. Он считал, что делает дело куда как более важное, и думаю, что он был прав». Сопоставляя приведённый отрывок со строками «Желания славы»: «А потом, под огурчик // Пропустив стопаря...»; «Незнакомые рожи // Мокнут в пьяной тоске...», — мы можем предположить, что эти слова сказаны не только о Вертинском. Нельзя также не отметить созвучия песен «Желание славы» и «Новогодняя фантазмагория» песне Вертинского «Жёлтый ангел»<sup>22</sup>, в которой герой обречён встречать Рождество в вечерних ресторанах, забавляя своим пением злых обезьян, и стыдится этого до слёз. С героем Высоцкого тоже происходит «Случай»<sup>23</sup> в ресторане: он наказан за то, что *подходил к чужим столам* и пел за ними людям случайным и, как оказалось, недостойным<sup>24</sup>. В песне «Смотрины»<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ср.: «Было — заму, // Было — заму, // Было всем на молочко...» («Вечерние прогулки»).

<sup>22</sup> Вертинский А. За кулисами. М.: Совет. фонд культуры, 1991. С. 290.

<sup>23</sup> Высоцкий В. Сочинения: В 2 т. Екатеринбург: У-Фактория, 1997. Т. 1. С. 286.

<sup>24</sup> См. также: Вдовин С. В. «Не надо подходить к чужим столам...» // Мир Высоцкого. Вып. VI. С. 287. Обе работы — С. Вдовина и Н. Пименова — были независимо подготовлены к научным чтениям «Окуджава — Высоцкий — Галич», состоявшимся в ГКЦМ В. Высоцкого 23–24 ноября 2001 года. — *Сост.*

<sup>25</sup> Высоцкий В. Указ. изд. С. 353.

героя приглашают на пир за *обшарпанную гармошку*. Вместе с харчами и *литрами* гости и хозяева истребляют *всё хорошее в себе*. Сосед захотел песен: «Зря, что ль, поили?!» *И посредине этого разгула* герой поёт, подчиняясь требованию: «Играй, паскуда, пой, пока // Не удавили!». В песне «Ой, где был я вчера»<sup>26</sup> пьянка происходит не в деревенской избе, а в городской квартире. Здесь певец в ещё большей степени теряет лицо и дискредитирует своё искусство, гости — после того, как он им *песни орал и донимал их своими аккордами* — *позабавились* над ним ещё более жестоко. И даже когда герой «Антимещанской песни»<sup>27</sup> Анчарова, который пел не за столом, а *на высокой эстраде*, говорит о потребительском отношении мещанина к песне, тут же возникает еда:

Мещанин понимает:  
 Пустота не полезна —  
 Еда не впрок,  
 И свербит тоска...  
 Поют под севрюгу  
 И под сациви...  
 Поют под анчоусы  
 И под цимес —  
 Разинут хайло,  
 Потом глотнут.  
 Слегка присолят,  
 Распнут на дыбе,  
 Потом застынут  
 С куском во рту...

Судьба песни предreshена — к удовольствию мещанина: «И тихая радость // В его глазах». Как видим, Галич и другие поющие поэты едины. Впрочем, наши барды следуют давней мировой традиции.

...Что вам слава, что вам знанья, свет?  
 Для чего вам лавры, всем вам вкуче,  
 Лишь бы лист лавровый плывал в супе,  
 Украшал бы окорок свиной!

Это песня Пьера-Жана Беранже «Гастрономы»<sup>28</sup>. Конечно, и она имеет глубочайшие корни. Не забудем, что свинья — с ветхозаветных времён символ низменности, нечистоты, греха...

<sup>26</sup> Там же. С. 140.

<sup>27</sup> Анчаров М. Звук шагов. С. 126.

<sup>28</sup> Пер. В. Курочкина // Беранже П.-Ж. Песни. М., Моск. рабочий, 1985. С. 43.

Разговор о том, как пирует *разлюбезная Русь*, в «Желании славы» начат, но не завершён. Он повисает в воздухе. «Желание славы» — неоконченная песня. Песней исхода стала для Галича «Новогодняя фантазмагория» /301/.

Эта песня написана на несколько лет позже, в начале 70-х годов. Она сначала называлась «Петербургская фантазия», потом просто «Фантазия». Галич говорил о ней: «Эта песня <...> немножко повторяет одну старую написанную мною песню <...> Мне хотелось как-то... перейти, так сказать, в область совсем такую уже — фантастическую, кафкианскую». (Имя Кафки в связи с этой песней Галич произносил не раз: «из кафкианских циклов», «кафкианство»<sup>29</sup>.)

В «Новогодней фантазмагории», как и в «Желании славы», шумит застолье. В центре внимания — поросёнок, *убитый злодейским ножом*. В «странном, трагическом фарсе» застольного мира царит чревоугодие и пьянство, смешанное с похотью. Это в порядке вещей: «И уже за столом, как положено, куча мала...»<sup>30</sup>. Герои предлагают спеть. Он пытается отказать:

...суют мне гитару, чтоб общество песней *развлечь*...

Ну помилуйте, братцы, какие тут песни, пока  
Не допили ещё, не доели цыпят табака!

В теряющем рассудок застольном мире герой стремится сохранить верность себе: для него песни несовместимы с выпивкой и закуской. Но поглощение еды и питья продолжается, а гости настаивают.

— Что за *праздник* без песни?! —

мне мрачный сосед говорит.

— Я хотел бы, товарищ, от имени всех попросить:

Не могли б вы, товарищ,

нам *что-нибудь изобразить*?..

В монологе мрачного соседа происходит незаметная подмена: если в начале речь идёт о песне, то в конце звучит неопределённая просьба *что-нибудь изобразить*. Этот последний в ряду неприменимых к творчеству Галича обывательских оборотов уже прямо предвещает перевоплощение песнопения в нечто совершенно иное.

И превращение происходит. На смену (а вернее — на помощь) реалистическому описанию застольного концерта (вплоть до воспроизведения

<sup>29</sup> См. авт. фонограммы.

<sup>30</sup> Здесь и далее курсив в цитатах наш. — Н. П.

текста исполненной песни, как в «Желании славы») приходит гротеск, где выступление певца заменено чудовищной по силе метафорой. Герой ложится на стол и занимает место поросёнка. Он переходит все границы приличия. Его поведение не просто постыдно — оно непристойно. Это очевидно самому герою, автору, нам — но только не безумному застольному миру. Гости одобряют случившееся (*под чей-то напутственный возглас: это будет смешно*, — хозяйка признательна герою) и, приступая к новому блюду, отрезают герою ногу...

Желание гостей исполнилось. Герой развлекает их и насыщает, скармливая им себя. На растерзание он пошёл добровольно. Пение не удалось отделить от питания, а автор не отделяет себя от своего творчества. Для Галича его песни — это он сам. И, подав их на стол в «Желании славы», в «Новогодней фантазмагории» он отправляет вслед за ними себя.

Дымное марево, сквозь которое мы видим эту большую, бредовую картину, Галич создаёт двумя приёмами. Во-первых, постоянными, на разные лады, повторами:

А хозяйка мила, а хозяйка чертовски мила!.. (*два раза*)

Кто-то ест, кто-то пьёт...

.....

И опять кто-то ест, кто-то пьёт...

Поплыву, потеку, потону...

Это будет смешно, это вызовет хохот до слёз...

.....

И опять все смеются, смеются, смеются до слёз...

Во-вторых, разными, искусно сменяемыми временами глаголов. Настоящее время перед решающим поворотом превращается в будущее. Может быть, самое страшное ещё не случилось и не случится? Но конец, где героя доедают, написан в прошедшем времени, которое снова становится настоящим. В каком же времени происходят события? «Всё плывёт и всё качается...»

Творчество Галича — средоточие всех оттенков чёрного цвета: обиды, горя, тоски, скорби, отчаяния. Этот чёрный цвет рождён смешением самых ярких красок на разноцветной палитре художника. И в «Новогодней фантазмагории» для изображения картины *бедлама* на холст положены сочные, горячие масляные мазки. Тем поразительнее мир за окнами, где безраздельно господствует один цвет — белый. Жаре и грязи застольного мира противопоставлены холод и чистота мира заоконного.

Там бредет чья-то белая тень мимо белых берёз...

В раннем варианте «Новогодней фантазмагории» была строка: «Там бредёт *одноногая* тень мимо белых берёз»<sup>31</sup>. Тени стоящих людей часто кажутся одноногими. Но здесь — тоскливый оксюморон<sup>32</sup>: *бредёт одноногая*. Тень движется. Да и есть ли человек, который её отбрасывает? Герою только что отрезали ногу. Возникает ощущение связи между героем и тенью — предвестье *паденья последней строки*: «Там бредёт *моя* белая тень мимо белых берёз»<sup>33</sup>.

Впоследствии Галич отказался от *одноногой тени*: «Там бредёт *чья-то белая* тень мимо белых берёз». Исчезла одноногость, ещё раз подчеркнута белизна. Это не та тень, которую отбрасывает человек на свету. Это явленная его душа. И выбелена она не снегом... По белой дороге уходит она в далёкое прошлое, когда и город, в котором находится герой, назывался иначе, — в то время, когда вершится финал поэмы «Двенадцать»:

В белом венчике из роз —  
Впереди — Исус Христос.

Галич опять трудно, тяжело переосмысливает Блока:

Не пришёл, а ушёл, — мы потом это поняли, — Белый Христос...<sup>34</sup>

Галич не спорит с Блоком. Он мучается великой ошибкой Блока и старается ему помочь. «...Мы можем знать поэму Блока “Двенадцать”, в которой есть определённый смысл, которого мы сегодня уже не приемлем: нам уже кажется он странным, — говорит Галич. — Но мы всё-таки все знаем: “Чёрный вечер. // Белый снег. // Ветер, ветер!..” Здесь — слова были. Вот слова были — волшебные!..»<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Цит. по авт. фонограмме.

<sup>32</sup> Заметим: словосочетание *белая тень* до раскрытия омонимии тоже кажется оксюморonom.

<sup>33</sup> Дальним отзвуком «Новогодней фантазмагории» слышится позднее четверостишие: «Пусть не кажется тебе это сном // И в стекло не ветка бьётся, а я. // Осторожно оглянись — за окном // Ты увидишь, как бредёт тень моя» /473/.

<sup>34</sup> Воистину — потом. «Впрочем, у Блока Христос тоже уходит...» — считает В. Зайцев и ссылается на заметку, написанную Блоком для художника Ю. П. Анненкова, который иллюстрировал «Двенадцать» (Указ. соч. С. 144). Между тем Христос у Блока *ускользает, убегает* — для красногвардейцев, а для «нас» он, как и они, — г р я д ё т. И убеждает нас в этом другое обращение Блока к тому же Анненкову. «О Христе: Он совсем не такой...» — пишет Блок и особо недоволен тем, что на иллюстрации Христос *уходит* /8, 514/.

<sup>35</sup> Цит. по: Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича. С. 324.

Гневный обвинитель, невыбранный судья, Галич становится защитником, едва речь заходит о затмениях, помрачивших души его поэтических учителей. В стихотворении «Ей страшно, и душно, и хочется лечь...» он отстаивает Ахматову<sup>36</sup>. Здесь он оправдывает Блока: словом *мы* — берёт на себя часть ответственности за его заблуждение (оно могло быть и заблуждением Галича в начале его жизни) и делится с ним своим поздним прозрением. Эпитет *белый* в контексте петроградской ночи напоминает о противостоянии *красному*. Конечно, антонимия *белый* — *красный* звучит и у Блока, но у него *белый венчик* Христа лишь подчёркивает правоту *красного флага*. У Галича не только не может быть помину о красном флаге в руках Христа, но и вообще нет места красному цвету — и никакому другому, кроме белого. Белый Христос уходит, и законная февральская вьюга из «Желания славь», обернувшись январской<sup>37</sup> поэжкой, продолжает своё дело — заметает следы прошлого...

Законный мир несёт на себе блоковскую божественную печать. На застольном можно разглядеть клеймо дьявола<sup>38</sup> — рядом с упоминанием светлого имени Христова уже во второй раз сказано: «хозяйка *чертовски мила*»<sup>39</sup>. Что в этом бесовском мире можно так или иначе соотнести с творчеством Блока?

Многое. Роза — столь важный для Блока возвышенный образ! — в «Новогодней фантазмагории» дискредитирована. Изначально она — прошлое украшение убитого поросёнка. Затем её берёт в зубы оказавшийся на столе герой. Кроме того, роза искусственная — бумажная (об этом сказано оба раза). Бумага как материал — традиционный символ фальши. В том числе и для Блока: в его пьесе «Балаганчик» окно оказывается бумажным, а золотая даль в нём — нарисованной /4; 20/. Если герой на пиршественном столе — метафора застольного концерта, то бумажная роза — знак того,

<sup>36</sup> Об этом см. также: *Крылов А. Е.* Галич — «соавтор». С. 99.

<sup>37</sup> «Новогодняя фантазмагория» «была как бы впечатлением от <...> Старого Нового года» /301/, который встречают в январе. «Двенадцать» тоже были написаны в январе — первом январе после Октябрьской революции.

<sup>38</sup> Об этом см. также: *Левина Л.* «Страшно, аж жуть!» // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 25.

<sup>39</sup> Такое же нежное противопоставление находим в «Цыганском романсе»: «Ну, а много ль от *бога* прока в *чертовне* и в чаду попойки?» Тем же приёмом Галич пользуется в поэме «Размышления о бсгунах на длинные дистанции». Поэма посвящена противостоянию добра и зла, Бога и дьявола, которые — оба — присутствуют и названы в каждой главе — в той или иной ипостаси: дьявол — в личине вождя и его подручных (*бесенята* — его метки), Бог — в образе Инсуса, но и Отца, и храма. Как в капле, оба эти имени сведены в строке: «К *чёрту*, ради *Бога!*...»

что артистический акт со всеми его страстями будет ненастоящим, неподлинным.

Драматургия Блока даёт основания и для более серьёзных параллелей с песнями «Желание славы» и «Новогодняя фантазмагория» — являющимися, в сущности, одной песней. В пьесе «Незнакомка» описывается зимняя вечеринка. «Общий гул бессмысленных разговоров», — гласит ремарка. О действиях одного из гостей дважды сказано: *угрюмо*. (У Галича: *мрачный сосед*.) Когда в гостиной появляется Поэт (герой, явно близкий автору), Хозяйка — одно из главных действующих лиц — говорит: «Мы только вас и ждали. Надеюсь, вы прочтёте нам что-нибудь. Сегодня прекрасный вечер! Наша мирная беседа не клеится». И дядя Хозяйки добавляет: «Точно кто-нибудь умер. Богу душу отдал». Поэт начинает читать, но чтение прерывается приходом нового лица. (У Галича: «Опоздавшие гости прерывают куплет».) «Тоненький звонок в передней», — говорит ремарка. (У Галича: «Зазвонил телефон, и хозяйка махнула рукой...») Хозяйка вводит и представляет Незнакомку, затем предлагает Поэту продолжить чтение, а гостье — насладиться им. (У Галича: «Приезжайте скорей, а не то мы его доедим!») Поэт вежливо отказывается. «Никто не выражает неудовольствия. Поэт подходит к хозяйке, которая некоторое время делает умоляющие жесты, но скоро перестает. <...> Из общего бессмысленного говора вырывается хотот, отдельные слова и целые фразы...» (У Галича: «Хотот, грохот, гогот, звон...»); «И опять все смеются, смеются, смеются до слёз...») И уже недалеко реплика: «Вот и мы только что говорили о гастрономии. Ниночка, не пора ли ужинать?» /4, 98–101/.

Но откуда взялся в «Новогодней фантазмагории» г л а в н ы й образ застольного мира? Как поэт, мужчина солидного возраста, смог увидеть себя поросёнком, обречённым на съедение? Был ли здесь первоначальный толчок извне?

Возможный ответ таится в строках, также вышедших из-под блоковского пера. Но это не стихи, а известное письмо Блока — одно из последних<sup>40</sup>. Оно написано в Петрограде 26 мая 1921 года — восемьдесят лет назад — и адресовано Корнею Чуковскому.

«Дорогой Корней Иванович.

На Ваше необыкновенно милое и доброе письмо я хотел ответить как следует. Но сейчас у меня ни души, ни тела нет, я болен, как не был никогда ещё: жар не прекращается, и всё всегда болит. Я думал о русской санатории

<sup>40</sup> Вспомним авторское предисловие к «Запою под Новый год» /251/: герой Галича вспоминает не только стихи, но и строчки из писем.

около Москвы, но, кажется, выздороветь можно только в настоящей. То же думает и доктор. Итак, “здравствуем и посейчас” сказать уже нельзя: *слонала-таки поганая, гугнивая родимая матушка Россия, как чушка своего поросёнка.*

В Вас ещё очень много сил, но есть и в голосе, и в манере, и в отношении к внешнему миру, и даже в последнем письме — надорванная струна.

“Объективно” говоря, может быть, ещё поправимся.

Ваш Ал. Блок» /8, 537/

Близость блоковского образа и образа, созданного Галичем, очевидна. Если первый — действительно зародыш второго, то обе части песни — заоконная и застольная — объединяются, и песня вся становится блоковской.

Но в этом случае роль источника многократно возрастает. Если письмо Блока — ключ к пониманию застольного мира, то перед нами не случайное использование заимствованного образа и не проходная аллюзия, а актуальное обращение к значимому тексту, без которого нам будет так же трудно понять до конца застольный мир, как законный — без поэмы «Двенадцать».

Герой письма Блока (мы говорим о герое, потому что и в письме, как и в стихотворении, автор не может выразить себя абсолютно полно) справедливо чувствует себя жертвой своей родины. Вслед за Блоком, Мандельштамом, Пастернаком эта судьба постигла и Галича. Когда создавалась «Новогодняя фантазмагория», ещё были впереди исключение, изгнание, гибель. Но свою судьбу Галич уже ощущал предрешённой. Достаточно вспомнить написанный к этому времени «Черновик эпитафии». Поэт был готов принять свою чашу. И «Новогоднюю фантазмагорию» написал — о ней. По меньшему поводу такое обращение Галича к Блоку было бы невозможно.

В письме Блока смысл образа изложен прямо: поэта погубила Россия. От Галича, взявшего блоковский образ, мы вправе ожидать сохранения этого смысла и соблюдения логической пропорции — только тогда заимствование будет оправдано. В письме Блока герой сравнивает себя с поросёнком, а Россию — с чушкой. Героя убивает породившее его. В песне Галича образ жертвы, обогатившись подробностями, почти не изменился. Но образ России стал совсем другим. Коллективной чушкой, многоротым пожирателем поросёнка стало общество застольного мира.

Не одному лику России, не одному её социальному типу можно предъявить счёт за судьбу Галича. Это прежде всего *начальнички* — власть *обкомов, горкомов, райкомов*. Это её боевой отряд — доблестные чекисты. Это конформистская «образованщина», добропорядочные и благонамеренные члены Союза писателей. Это, наконец, безмолвствующий, «спящий»



народ. Все они делят ответственность за трагедию Галича. Но в песне вина возложена не на них. А на слушателей певца. Именно их он — выходец из их круга, во многом созданный ими — считает Россией, которая его *слопала*<sup>41</sup>. И они отнюдь не конформисты. Из авторского комментария к песне мы знаем: «большинство из них подали заявление на отъезд» /301/. Галичу это обстоятельство было неважно: в песне оно не нашло никакого отражения.

Неужели Галич считал своими губителями всех тех, кому он пел? У нас нет оснований делать такой вывод. Не всех, а только праздных потребителей, не способных к душевной и духовной работе, которую предлагал им Галич, и не желающих ею заниматься.

Создание и исполнение песен Галич считал главным делом своей жизни и главным её оправданием. Он писал о своей первой песне: «...“Леночка” была началом <...> моего истинного, трудного и счастливого пути. И нет во мне ни смирения, ни гордыни, а есть спокойное и радостное сознание того, что впервые в своей долгой и запутанной жизни я делаю то, что положено было мне сделать на этой земле»<sup>42</sup>. Счастье осуществления художником своего предназначения — «Будь же благословенным, это мгновение!»<sup>43</sup> — искупает все невзгоды судьбы и имеет все права на жизнь даже среди океана всеобщего горя. А непонимание, отчуждение приводит к полной потере смысла. От этого нет спасения — это катастрофа, грозящая гибелью.

Говоря о своей стране, о её народе, Галич видел и другое тяготящее над ними зло, — быть может, большее. Но в «Желании славы» и «Новогодней фантазмагории» поэт писал прежде всего о себе, о своей боли. Недаром перед исполнением «Желания славы» он говорил: «Она очень личная...» И повторял: «...очень личная»<sup>44</sup>. Об этом же Галич говорит — на протяжении двух строф! — подводя предварительный итог жизни в «Черновике эпитафии» /184/:

Худо было мне, люди, худо...  
Но едва лишь начну про это,  
Люди спрашивают: откуда?  
Где подслушано? Кем напето?

Дуралеи спешат смеяться,  
Чистоплюи воротят морду...

<sup>41</sup> Об огромном значении конфликта Галича с его средой многократно говорил в своих выступлениях С. Чесноков.

<sup>42</sup> Галич А. А. Генеральная репетиция. М., 1991. С. 359.

<sup>43</sup> Там же. С. 372.

<sup>44</sup> Цит. по авт. фонограмме.

Как легко мне было сломаться,  
И сорваться, и спиться к чёрту!

Для него, должно быть, не было ничего непереносимее, чем встретившее его *песню новую, непетую* — тупое всеядное свинство.

Но, к счастью, были в его жизни и другие слушатели. Была аудитория Новосибирска. Был Чуковский. Был Сахаров, были другие вышедшие на площадь. Были бессчётные катушки и переписанные от руки стихи. Он был услышан, осуществился и остался навсегда.

Духовная жизнь Галича не могла сгинуть в тупике застольного мира. Есть ещё мир законный. Есть белые берёзы, от грусти по которым поэт отказывался в «Опыте ностальгии». Есть другая Россия, никогда не оставлявшая ни Блока, ни Галича, каким бы жестоким ни было их осмысление родины. Есть Россия спасающая — от России пожирающей. Надругательство, происходящее «здесь и сейчас» в застольном мире, не властно над тенью, принадлежащей миру законному — вневременному миру вечности, где современная ленинградская ночь никак не отделена от далёкой петроградской. В законном мире тень не может стать одноногой.

Сокровенная Россия принимает тень Галича, очищенную от грязи и скверны, — тень одного цвета с упомянутыми трижды белыми берёзами. «Уходя в ночную тьму» (блоковская строка из предсмертного «Пушкинского дома»), такое же преображение прошли и Александр Пушкин, и Александр Блок. И с ними в чистоте пребудет освободившаяся от земной доуки бессмертная тень Александра Галича — белая тень, ушедшая вслед за Спасителем.

---

Автор выражает глубокую благодарность А. Е. Крылову за всестороннюю, в том числе текстологическую, помощь в работе. Автор также благодарен М. Б. Альтшуллеру, Б. Б. Жукову, А. Н. Костромину, С. В. Свиридову, Е. Б. Смагиной, И. А. Соколовой, В. А. Щербакковой за высказанные в процессе работы замечания.

---

С. В. СВИРИДОВ

## КОГДА-НИБУДЬ ДОШЛЫЙ ФИЛОЛОГ... Александр Галич и Владимир Маяковский

В песнях Александра Галича настойчиво повторяется один языковой парадокс: «Здесь *всегда* по квадрату // В ожиданье полки» /236/<sup>1</sup>, — пишет он и превращает один роковой день, 14 декабря 1825 года, во *всегда*, в вечность. «*Наш* поезд уходит в Освенцим // *Сегодня и ежедневно!*» /108/; «О чём он думает теперь, // Теперь, потом, всегда, // Когда стучит ногою в дверь // Чугунная беда?!» /265/. Однократное событие Галич делает длящимся без конца, будто вторя Б. Пастернаку: «И дольше века длится день...». Эта переключка — не случайное «вторенье строк», в ней проявляется конфликт, очень важный для поэзии Галича, — конфликт между историей и культурой. События — имущество истории, культура принадлежит вечности. История основана на времени, а к нему Галич не питает доверия. Ещё бы, ведь он поэт культуры, а двадцатый век непрестанно испытывал её ткань на разрыв. Культура же обходится без времени (в его историческом изводе), её кровь — вечность. Время для культуры — лишь ненадёжный союзник, «Норов у века крутой, <...> // Ему ералаш по душе» /134–135/, а культуре он не по душе, поэтому Галич как минимум отказывается поклоняться времени и признавать его священное могущество: «Столетие — пустяк»; «Прекрасно мне, что Вы *поблизости* — // За пять шагов, за *пять столетий!*» /276/. Защитить культуру — значит оградить её от разрушительного действия времени, к этой цели стратегически устремлено слово Галича.

Два следствия из этой стратегии приведут нас к предмету данной статьи. Во-первых, для художника, ставшего между историей и культурой, особенно сложным должен быть вопрос о его собственном бытии (и бытии поэта вообще) в культурном и историческом времени. Во-вторых, особая

---

<sup>1</sup> В тексте приводятся ссылки на страницы изд.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Н. Костромин. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999. Курсив в цитатах везде наш. — С. С.

нагрузка при этом должна лечь на интертекст. Мы обратимся к стихотворению без названия, в котором оба условия совмещаются: оно говорит о бессмертии творца и основано на интертексте.

Когда-нибудь дошлый историк  
Возьмёт и напишет про нас,  
И будет насмешливо горск  
Его неспешный рассказ.

Напишет он с чувством и толком,  
Ошибки учтёт наперёд,  
И всё он расставит по полкам,  
И всех по костям разберёт.

И вылезет сразу в середку  
Та главная, наглая кость,  
Как будто окурок в селёдку  
Засунет упившийся гость.

Чего уж, казалось бы, проще  
Отбросить её и забыть?  
Но в горле застрявшие мощи  
Забвенья вином не запить.

А далее кости поплоче  
Пойдут по сравнению с той, —  
Поплоше, но странно похожи  
Бесстыдной своей наготой.

Обмылки, огрызки, обноски,  
Ошмётки чужого огня:  
А в сноске — вот именно в сноске —  
Помянет историк меня.

Так, значит, за эту вот строчку,  
За жалкую каплю чернил,  
Воздвиг я себе одиночку  
И крест свой на плечи взвалил.

Так, значит, за строчку вот эту,  
Что бросит мне время на чай,  
Весёлому щедрому свету  
Сказал я однажды «Прощай!»

И милых до срока состарил,  
И с песней шагнул за предел,  
И любящих плакать заставил,  
И слышать их плач не хотел.

Но будут мои подголоски  
Звенеть и до Судного дня,  
И даже неважно, что в сноске  
Историк не вспомнит меня!

15 января 1972 года<sup>2</sup>

В отличие от большинства произведений Галича, «Историк» имеет авторскую дату. Она восходит к первой публикации и, вероятно, появилась там из неизвестного нам автографа Галича. Поэт датировал свои стихи, письменно или в комментариях, если дата играла смыслообразующую роль, соотнося текст с историческим или биографическим контекстом (например, «Петербургский романс», «Реквием по неубитым», «Снова август»). Дата 15.01.72 означает, что «Историк» — один из первых текстов, написанных после 29 декабря 1971 года — исключения Галича из Союза писателей СССР<sup>3</sup>. Изгнание было предсказуемым, но всё равно тяжёлым ударом для певца, и всякий раз, когда Галич возвращался к нему — в песнях и стихах, в «Генеральной репетиции», в передачах «Радио Свобода», — в его голосе слышались обида и горечь. Что уж говорить про начало 1972 года. Сам Галич назвал *мрачной* атмосферу песен той поры /353/. Он был оскорблён, предан, лишён средств (о чём тоже не следует забывать) и какой-либо надежды в будущем. Боль от случившегося была неотступной, поэтому «декабрьская» тема зримо или скрыто содержится почти что в каждом произведении 1972 года — от лирических до сатирических. Она воплотилась как характерный комплекс тематических и поэтических черт.

Перечислим главные из них (парными вертикальными линиями отделяются примеры из текстов 1972 года, затем — примеры из «Историка»):

1) мотив одиночества и изоляции || «И среди белого дня немота одиночества // Обступила меня...» /371/; «Мы подальше, чем на полюс, — // В одиночество плывём!» /372/; «Я тону, поражённый эсминец, // Но об этом не знает никто» /362/; стихи «Номера» и «Телефон, никшни, замолкни...» в целом; || «Воздвиг я себе одиночку»;

<sup>2</sup> Текст приведён по первой публикации (Галич А. Старый принц; “Когда-нибудь дошлый историк...”; “Я в путь собирался всегда налегке...”; “От беды моей пустяковой...” / От ред.: [Твор.-биограф. справка] // Грани. Франкфурт-на-Майне, 1972. № 83 [январь – март]. С. 3–13; Тот же текст в изд.: Галич А. Поколение обречённых: Стихотворения / Предисл. А. Дрора. Франкфурт н/М.: Посев, 1972). Известна единственная фонограмма авторского чтения, которая не поддаётся датировке. Запись содержит ряд разночтений с опубликованным текстом.

<sup>3</sup> Раньше была написана, вероятно, только «Песенка-молитва...» (9.01.72), связанная с другим событием — эмиграцией друзей.

2) тема вражды и предательства коллег-писателей || «От беды моей пустяковой...»; «Притча» (в этих стихах выразилась обида на А. Солженицына за равнодушие в час беды<sup>4</sup>) || «Историк» содержит данную тему в биографическом подтексте и, как мы увидим далее, в интертексте;

3) оппозиция бюрократического и эстетического. Стремясь избыть горе, поэт вновь и вновь напоминает (нам и себе), что искусство причастно вечности, и поэтому недосыгаемо выше бюрократической суеты и враждебности || Стихи «От беды моей пустяковой...»; «Я в путь собирался всегда налегке...» || Для историка и его науки тот, кто лишён места в иерархии, лишён бытия, изгнан из времени — его как бы нет и не было (сравним: «А я не стоял ни на одной из этих ступенек, даже на самой нижней. Я *не существовал*»<sup>5</sup>). Галич же противопоставляет историческому времени — вечность искусства («...что бросит мне время на чай» — «...до Судного дня»).

Данным тематическим мотивам соответствует ряд поэтических:

4) документ, пропуск, справка и т. п. как показатель бытия в рамках некоей системы (например, бюрократической, политической и проч.) || «Маршальский жезл» /373–374/, *документ* в песне «Рассказ, услышанный в привокзальном шалмане» (сравним в 1971 году: «...И что в храм ре-минорной токкаты // Недействительны их *пропуска*»<sup>6</sup>);

5) чины, звания, служебная иерархия || «Я в путь собирался всегда налегке...»; «Истребить бы в себе восхишеньё холопые // Перед хитрой наукой чиновного зодчества...» /371/; «На кой он мне, маршальский жезл! // Я был рядовым и умру рядовым...», «...истово рад, // Что я не изведал бесчестья чинов // И низости барских наград» /373–374/ || Сравним «иерархию костей»: кто-то для историка главный, кто-то *поплоше*, и вовсе несущественная — фигура автора;

б) музыка, музыкальные инструменты или звук голоса (этот мотив является парным к предыдущим двум, и все три они выражают оппозицию *бюрократического* и *эстетического*; музыка, как знак искусства вообще, противопоставлена чиновно-бюрократическим ценностям) || «А маршальский жезл у меня в рюкзаке — // Свирель, а не маршальский жезл!» /374/; от вражды писателей-бюрократов героя спасает *пеньё дудочки тростниковой*

<sup>4</sup> См.: Крылов А. Е. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // *Контент*. 2000. № 3 (105). С. 331–343.

<sup>5</sup> Галич А. А. Генеральная репетиция. М., 1991. С. 384–385.

<sup>6</sup> Здесь данные слова отсылают к известной сцене в «Мастере и Маргарите»; вообще песня «Слушая Баха», если принять её датировку А. Н. Костромина <1971?>, оказывается предвестницей стихов 1972 года, так как сочетает в себе мотивы *одиночества*, *ухода*, *документа*, *музыки / чиновной иерархии*.

/365/ (тишина же, напротив, означает безнадежность: «На зимовке страшно долго // Длятся ночь и тишина» /372/) || «Но будут мои подголоски // Звенеть и до Судного дня... // И даже неважно, что в сноске // Историк не вспомнит меня!»;

7) отъезд, уход || «Мы плывём и в ус не дуем, // В путь — так в путь!» /372/; «Я в путь собирался...» /373/; «Земля под ногами и посох в руке» /374/; «Карусель городов и гостиниц <...> // Вдалеке от родных берегов» /362/; «Сколько было дорог и отелей» /363/. Сначала это метафорический «отъезд в одиночество», на *зимовку* /371–373/, потом он всё более конкретизируется как эмиграция. Приглушённо эта тема звучит и в «Рассказе...» («...Можно быть всегда в пути»), недаром рассказ *привокзальный*. Сравним комментарий к этой песне на концерте в Израиле в ноябре 1975 года: «...А друзья стали уезжать. И всё больше народу толкалось у ОВИРа» /374/, — ясно, что едут *друзья* отнюдь не в *Калугу*. Всё это заставляет прочитывать известную «юмористическую» песню как аллгорию собственного положения, после того как 29 декабря певец *документ потерял*. Мотив отъезда связан, конечно, и с эмиграцией Г. и В. Кабачник (это подтверждает приведённый комментарий Галича). Хотя не будем забывать, что первым откликом певца на это событие (17.12.71, то есть до 29-го) стали слова «Уезжайте! А я *останусь*» /355/. К концу 1972 года мотив ухода сольётся с темой собственного отъезда из России (условно, после «Песни об Отчем Доме» и «Опыта отчаяния»).

Многие из этих тем и мотивов впервые выступают как поэтическое целое именно в стихах об историке. Поэтому их анализ может приблизить нас не только к их собственному смыслу, но и к некоторым магистральным темам 1972 года.

Нас будут интересовать следующие вопросы.

1. К каким претекстам обращается Галич и насколько полемичен его диалог с предшественниками?
2. Какие операции на претекстах совершает Галич, что сохраняет, что заменяет, что игнорирует в них?
3. Какие задачи решает поэт, прибегая к средствам интертекстуального письма?<sup>7</sup>

Галич открыто соотносит своего «Историка» со стихами Александра Блока «Друзьям» (1908)<sup>8</sup>. У Блока — это сообщество литераторов, которые

<sup>7</sup> В исследованиях интертекста единая терминология не устоялась. Мы используем термины, принятые И. Смирновым: и н т е р т е к с т о м называется явление значимой связи между двумя текстами, основанной на повторении каких-либо элементов старшего текста (это п р е т е к с т) в младшем (это п о с т т е к с т).

погрязли во взаимной вражде и ищут ей оправдание в будущем: «Что делать! Мы путь расчищаем // Для наших далёких сынов!» Но *сыны* вряд ли смогут овладеть наследством:

Когда под забором в крапиве  
Несчастные кости сгниют,  
Какой-нибудь поздний историк  
Напишет внушительный труд...

Вот только замучит, проклятый,  
Ни в чём не повинных ребят  
Годами рожденья и смерти  
И ворохом скверных цитат...

Печальная доля — так сложно,  
Так трудно и празднично жить,  
И стать достоянием доцента,  
И критиков новых плодить...

Зарыться бы в свежем бурьяне,  
Забыться бы сном навсегда!  
Молчите, проклятые книги!  
Я вас не писал никогда!

Сфера интертекста чревата исследовательскими ошибками: чем больше эрудиция аналитика, тем больше он припомнит случайных совпадений, на деле не связанных с предметом исследования. Мы исходим из того, что интертекст должен обнаруживаться по следующему минимальному набору признаков:

а) авторская компетенция (автор посттекста с достаточной вероятностью знает предполагаемый претекст);

б) установка на читательскую компетенцию: для адекватного понимания посттекста от моделируемого идеального читателя *т р е б у е т с я* знание претекста или хотя бы наличие его в «пассивной» читательской памяти; этот критерий отличает, например, самоповторы от автоинтертекстов;

в) смысловая соотнесённость (параллели в плане содержания): старший и младший тексты должны пересекаться в предметной (денотативной) сфере;

г) текстовые параллели (между элементами любых уровней плана выражения: лексика, грамматика, образный язык, синтаксис, стих, ритм и т. д.). При этом наличие одной параллели, как правило, недостаточно, и каждая дополнительная её линия повышает вероятность предполагаемой интертекстуальной связи. Достаточной может быть лишь прямая и несомненная цитата. Она маркирует интертекст сама по себе; кроме того, её наличие означа-

<sup>8</sup> Впервые отмечено Н. И. Пименовым. См. его ст. в настоящем изд.



ет и авторскую компетенцию. Важное условие наблюдения интертекста вводит И. Смирнов: при интертекстуальных отношениях в посттексте либо меняются связи элементов претекста (актантов), либо заменяются некоторые (не все!) элементы при сохранении связей. Если же выполняются оба условия, перед нами совпадение (эквивинальность), но не интертекст<sup>9</sup>.

Блоковский след в стихах Галича об историке очевиден, поскольку основан на открытом цитировании, однако этим он не ограничивается. Продолжим список межтекстовых совпадений:

- а) размер стиха (трёхстопный амфибрахий *АБАБ*, у Блока — *ХаХа*);
- б) образ безвестной могилы, общая лексема *кость*;
- в) мотив маргинальности: *под забором ~ в сноске*;
- г) предметная соотнесённость в теме 'вражда писателей' (у Галича она эксплицируется не только через переключку со стихами Блока, но и через биографический подтекст);
- д) 'отказ от одного бытия ради другого, лучшего';
- е) компетенция подтверждается не только явной цитатой, но стихами «Так жили поэты» (<1971>), содержащими отсылку к стихотворению Блока «Поэты», которое создано в один день со стихами «Друзьям» и составляет с ними смысловую «пару»; они и публикуются, как правило, на соседних страницах, — невозможно знать одно из них, не зная другого.

Но кроме совпадений, важна и разность пре- и посттекста. Ведь интертекст можно рассматривать (в ряде аспектов) как повтор в «большом тексте» литературы, а любой художественный повтор является неполным. Так как он призван «приравнять неравное и раскрыть сходство в различном», он «подразумевает и отличие, совпадение на одном уровне только выделяет несовпадение на другом»<sup>10</sup>. И. Смирнов определяет интертекст как «повтор *превращённого* повтора», по его же словам, в условиях интертекста не только новое прочитывается как уже бывшее, но и старое предстаёт новым<sup>11</sup>. Повторенные элементы в младшем тексте обязательно чем-то отличаются от аналогичных в претексте. Даже если представить себе полное формальное совпадение двух текстов, посттекст будет отличаться авторством и тем, что он вторичен, то есть неотъемлемо включает память о своём образце. Смысл интертекста мы воспринимаем по-особому — как *конверсивный смысл* (И. Смирнов), питаемый напряжением между полюсами вторичности и первичности, узнаваемости и новизны. Следовательно, в конверсивном смыслообразовании поле текстовых различий играет не меньшую роль, чем поле совпадений.

<sup>9</sup> См.: Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуал. анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака. СПб., 1995. С. 60–62.

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 55, 69.

<sup>11</sup> Смирнов И. П. Указ. соч. С. 17.

Попробуем определить объём значимых расхождений (интертекстуальную разность) между текстами Блока и Галича:

а) у Блока сказано «кости сгниют» ~ в стихах Галича, наоборот, они нетленны, и *разбор* костей составляет основной сюжетный ряд стихотворения;

б) у Блока *историк* — это филолог, критик, а у Галича — собственно историк;

в) Блок говорит о бренности литературы, Галич — о её нетленности;

г) Блок отказывается от искусства в пользу естества, Галич — наоборот, видит в искусстве залог вечности; у него и с т о р и ч е с к о е о т н о с и т с я к э с т е т и ч е с к о м у так же, как у Блока л и т е р а т у р н о е к е с т е с т в е н н о м у.

Можно было бы решить, что обнаруженная разность принадлежит собственно авторскому слою текста, и закрыть вопрос о поэтическом диалоге. Но не стоит торопиться. Найденный претекст может быть не единственным.

Тут время вспомнить, что в различных теориях интертекста есть тезис о «третьем» участнике интертекстуальных отношений, восходящий к М. Риффатерру и Г. Фреге. Так, по Н. Фатеевой, претекст и посттекст обязательно интерпретируются через некий сторонний текст<sup>12</sup>. И. Смирнов полагает, что в генезисе текста всегда участвует не менее двух претекстов, потому что эстетически повторенным может быть, по его убеждению, только прежде уже бывший повтор, что-то неоднократное, проявившее способность выстраиваться в мотивный ряд. Интертекст, по Смирнову, — это отражение не образа в образе, а ряда образов в другом ряде образов<sup>13</sup>. И правда, примеры такого рода обильны (хотя можно сомневаться, стоит ли за этим обилием некий всеобщий закон, как полагают Смирнов и Фатеева)<sup>14</sup>. При этом часто интертексты, совмещённые в одном произведении, носят различный характер: цитатный и аллюзивный, открытый и скрытый — и, соответственно, рассчитаны на разный уровень компетенции читателя.

<sup>12</sup> Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 21–23.

<sup>13</sup> Или иначе, мотива в мотиве, парадигмы в парадигме. См.: Смирнов И. П. Указ. соч. С. 19.

<sup>14</sup> Не вдаваясь в теоретические споры, ограничимся одной иллюстрацией. Н. Фатеева в подкрепление тезиса о «третьем тексте» приводит тот факт, что «Медный всадник» и «Сказка о рыбаке и рыбке» интерпретируются через «петербургский текст». Но здесь перед нами отношения *код / текст*, а не *текст / текст*. И вряд ли допустимо рассматривать такие случаи в рамках интертекстуальности. И. Смирнов считает, что между функционированием архетипа и интертекстуальностью нет сущностной разницы (Указ. соч. С. 44–45). Но она есть. Первое отношение — разноразное, второе — одноразное. Отношения *код / текст* или *этическое / эмическое, инвариант / вариант* нельзя квалифицировать как интертекст.

Второй претекст у стихотворения Галича об историке действительно есть. Это поэмы Владимира Маяковского «Про это» и «Во весь голос». Именно здесь певец нашёл ситуацию, «недостающую» в стихах «Друзьям»: ‘поэт не исчез полностью, учёный будущего поможет ему обрести новое бытие’. След Маяковского в «Историке» не так очевиден, как блоковский, но не менее глубок. Это не досужая игра аллюзиями, а встреча на *крутом рубеже* и диалог о главном; прочувствованный, почти личный спор — какой бывает между внутренне близкими людьми, хорошо, даже слишком хорошо понижающими друг друга.

В 60–70-е годы Маяковский был знаковой фигурой, но с непостоянным «знаком». Для ранней оттепели он — легальная эстетическая альтернатива и источник незамутнённой революционности. Но с годами эстетические ориентиры интеллигенции менялись, в ряд образцов выдвинулись Пастернак, Ахматова, Мандельштам. А в годы «постоттепели» неореволюционный, жизнестроительный пафос вообще попал под сомнение и окончательно рухнул в августе 1968-го. Со сменой культурной парадигмы на Маяковского падает тень. Теперь власть утверждала его как сакральную фигуру, находя ему место в пантеоне, а диссидентская мысль искала это место, напротив, в Аиде или Тартаре, среди богов тьмы.

Дух конца 1960-х воплотился и в поэзии Галича. Его преклонение перед искусством Пастернака, Ахматовой и Мандельштама общеизвестно. Что же касается авангарда 1920-х, то «постоттепель» воспринимала его настороженно, помня об альянсе революционного искусства с социальной революцией<sup>15</sup>. Что удивительного? Деидеологизированный подход к Маяковскому был невозможен даже в 1990-е, так трудно оказалось отделить поэта от дискурса тоталитарной власти. Пример тому и работа Ю. Карабчиевского, и основательная книга М. Вайскопфа, которая всё же выдержана в духе инвективы и не свободна от стремления увидеть в Маяковском некое хтоническое визионера или мелкого беса<sup>16</sup>. На этом фоне полемика Галича окажется на удивление мягкой, корректной, скрытой от посторонних глаз. Певец был очень щепетилен в критических интенциях, он избегал называть по именам даже несомненных злодеев<sup>17</sup> (к коим он Маяковского, видимо,

<sup>15</sup> Например, в «Одном дне Ивана Денисовича» Солженицына фильм Эйзенштейна олицетворяет исторически безответственное, деструктивное искусство.

<sup>16</sup> См.: Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М., 1990; Вайскопф М. Во весь голос: Религия Маяковского. Москва; Иерусалим, 1997.

<sup>17</sup> Например, имя Жданова в контексте песни о М. Зощенко «На сопках Маньчжурии». Можно назвать (по заслугам!) своего «фигуранта» подонком, но на имя — наложено табу. Заметим, что даже имя Сталина (верховного злодея; к тому же, это имя до некоторой поры можно было склонять безбоязненно) Галич предпочитает заменять перифразами:

не относил), и закономерно, что с автором «Про это» он спорит тайно, так сказать, в частной беседе, а не в публичном диспуте.

Предмет диалога кровно близок Галичу — бытие в вечности. Дорог он и Маяковскому, пристрастному к теме воскресения и вечной жизни (кроме двух поэм, вспомним, например, пьесу «Клоп» и стихотворение «Товарищу Нетте, пароходу и человеку») и решающему её с характерным своеобразием, почти что с вызовом. У Маяковского воскресение — м а т е р и а л ь н о. Это не метафорическое (литературное) воскресение, не евангельское бессмертие души. Поэт верит (главка про «мастерскую человечьих воскрешений» называется «Вера») в воссоздание человека во плоти — в будущем, идеальном времени<sup>18</sup>.

Критика давно заметила этот мотив Маяковского и поначалу приписала его влиянию Н. Фёдорова (Р. Якобсон). Затем М. Хагемайстер отклонил эту гипотезу, и его мнение, пересказанное Л. Кацисом<sup>19</sup>, пресекло поиск фёдоровских параллелей у Маяковского. Одновременно Кацис предложил другой подтекст — идеологию розенкрейцеров и мифологему философского камня<sup>20</sup>. Но тут же ему возразил М. Вайскопф. Найдя предположения Кациса не вполне обоснованными, он указал ближайшие и менее изысканные ориентиры — русский биокосмизм, «окультурно-технологические изыскания» Пролеткульта; в частности, творчество А. Ярославцева и Н. Рожкова<sup>21</sup>. При этом Вайскопф тоже ссылается на Хагемайстера и заключает: «Путь к советскому бессмертию лежал через мировой материально-энергетический разум, через научный логос, призванный вобрать в себя и логос самого Маяковского, с тем, чтобы — по заслугам — воскресить его личность»<sup>22</sup>. Как бы то ни было, речь идёт о м а т е р и а л ь н о м восстании из мёртвых.

---

*Отец и Гений /287/, гений всех времён и народов /103/ или просто: Он /96/. Имя Сталин свободно используется лишь в косвенной речи: «А начальник всё спяну о Сталине...» /75/ Сравним, как скрывал Галич имена Эльсберга, Солженицына, Евтушенко, исполняя связанные с ними песни (См.: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича; см. также ст. А. Крылова «За хурдоу-мурдой» в настоящей кн.). Всё это объясняется, конечно, не политической осмотрительностью или фигурами умолчания, а особым писателем к слову, особенно к имени. Кстати, табу отчасти распространяется и на имена положительных персонажей. Так, в «Литераторских мостках» имена Зошенко, Ахматовой, Хармса и др. называются только в комментариях.*

<sup>18</sup> Произведения В. Маяковского цит. по изд.: *Маяковский В.* Собрание соч.: В 6 т. М.: Правда, 1973. Цитаты не оговариваются.

<sup>19</sup> См.: *Кацис Л.* Достоевский. Розанов. Маяковский: (О лит. источниках поэмы «Про это») // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1993. Т. 52. № 6.

<sup>20</sup> См.: Там же. Или: *Кацис Л. Ф.* Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуал. контексте эпохи. М., 2000. С. 186–187.

<sup>21</sup> См.: *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 152.

<sup>22</sup> Там же. С. 151.

И правда, в стихах Теодору Нетте (возьмем их для примера) корабль — не что иное, как физическое воссоздание Нетте-человека. Пароход равен ему, это живая душа в новом, механическом теле («Как я рад, что ты — живой...»), «Помнишь, Нетте, — / в бытность человеком...» и т. п.). Наилучшая людская судьба — это «умирая, воплотиться / <...> в долгие дела», то есть стать нужной вещью. Благословенна-корабельная сталь — это более надёжная (поскольку более материальная) форма существования, чем плоть и кровь<sup>23</sup>. Так как Маяковский «к метафизическому небу совершенно равнодушен»<sup>24</sup>, но не равнодушен к вечности, то у него в е ч н о с т ь н е м е н е е («загробный вздор»), а б о л е е м а т е р и а л ь н а , ч е м с о ц и о ф и з и ч е с к и й м и р .

Мечта о восстании из праха, — глубочайшая, быть может, дерзость футуристического великана, — стала одной из «меток» Маяковского-поэта. И вот, опираясь на неё, Галич спорит с Маяковским и его традицией — отвергает бессмертие плоти, только прах оставляя ей в удел.

Блок в стихотворении «Друзьям» вообще не говорит о воскресении, Маяковский ждёт бессмертия во плоти, чаемая вечность Галича — в слове, в звуке.

Так как любая интертекстуальная операция — это и повтор, и нарушение повтора, для описания интертекста необходимо зафиксировать повторы и замены. Если посттекст может быть основан на субституции «действий *resp.* состояний» либо на замене «участников действий и состояний» (интертекстуальные операции соответственно реляционного и терминального типа)<sup>25</sup>, то наш пример тяготеет ко второму разряду: Галич «населил» сюжет Маяковского своими персонажами.

Начнём с того, в чём Галич повторил Маяковского.

1) В обоих случаях мы находим высказывание о бессмертии на метафорическом языке.

2) Оба автора изобразили некоего *ВОСКРЕШАЮЩЕГО* субъекта — учёного. На евангельском фоне он прочитывается как субститут Бога; эта замена соотносит тексты с гностической парадигмой. В ближайшем контексте находятся мифологемы Судного дня и Страшного суда с темами вины и ответственности, сопровождающей жизнь человека (см. также 5). Кстати, это характерные темы поэзии Галича.

<sup>23</sup> Сравним полушуточные стихи «Протестую!»: «Тот человек, / в котором // цистерной энергия — / не топкой, // который / сердце / заменил мотором, // который / заменит / легкие — топкой».

<sup>24</sup> *Ломинадзе С.* Небеса Маяковского и Лермонтова // *Вопр. лит.* 1993. Вып. V. С. 149.

<sup>25</sup> См.: *Смирнов И. П.* Указ. соч. С. 55–56.

3) И там и там субъект действия — Я, но, во-первых, представленный как часть *МЫ* («*наших* дней изучая потёмки, <...> спросите и обо *мне*», «Книга — / “*Вся Земля*”, — / выискивает имя. // Век двадцатый. / Воскресить кого б? // *Маяковский* вот...») ~ «Возьмёт и напишет про нас <...> // А в сноске — вот именно в сноске — // Помянет историк *меня*») — взор писателя переходит от *МЫ* к Я; во-вторых, изображённый дважды: как Я1 (современное, в момент речи) и Я2 (будущее), причем Я2 везде представлено неким фрагментом, атрибутом, остатком после распада (*имя* в книге, *строки-железки* ~ *кости*). Я1 созерцает себя посмертного, разрушенного и надеется, что *ВОСКРЕШАЮЩИЙ* восстановит целостность Я по этому остатку и вернёт жизнь.

4) При этом затрагивается мотив иерархии, и автор-герой ощущает своё приниженное положение в ней («главная кость», «кости поплосше», «а в сноске <...> // Помянет историк *меня*» ~ «— *Маяковский* вот... // Поищем ярче лица — // недостаточно поэт красив»).

5) В обоих случаях воскрешение изображено как извлечение некого предмета (*ОСТАТКИ*) из земли. Вероятно, подтекстом этого мотива (возможно, бессознательным) является картина Судного дня как восстания скелетов из могил. Историк / химик извлекает из почвы прошлого *ОСТАТОК* = Я2 (У *Маяковского*: *имя*, извлекаемое из *окаменевших отбросов* — культурного слоя — и *строки-железки*, вынутые из *курганов-книг* ~ в стихах Галича: *кости*, найденные, вероятно, в земле, — тем более, на фоне блоковского «под забором в крапиве»)²⁶.

6) *Маяковский* строит текст как обращение к учёному с просьбой о воскрешении («*Прошение* на имя...») или с просьбой не мешать воскресению («Во весь голос»). В стихах «Когда-нибудь дошлый историк...» подобного нет. Зато в другом месте, в песне «Вот пришли и ко мне седины...», есть похожее «прошение»: «Пребывая в туманной чёрности, // *Обращаюсь* с мольбой к историк: // От великой своей учёности // Удели мне хотя бы толику! // <...> Успокой меня, беспокойного <...> // Если правда у нас на знамени, // Если *смертной* гордимся гордостью, — // Отчего ж мы в испуге за-

²⁶ Данный мотив и обценная рифма, скрытая в поэме *Маяковского* за отточием, возможно, использованы Галичем в другой песне, тоже рядом со словом *историк*, — «Предполагаемый текст моей предполагаемой речи на предполагаемом съезде *историков* стран социалистического лагеря, если бы таковой съезд состоялся и если б мне была оказана высокая честь сказать на этом съезде вступительное слово» (<1972>): «И этот марксистский подход к *старине* // Давно применяется в нашей стране, // Он нашей стране пригодился вполне, // И вашей стране пригодится вполне, // Поскольку вы тоже в таком же... лагере».

мерли // Перед ложью и перед подлостью?» /194–195/. Как будто, ситуация совсем другая, но в этой песне, открывающей цикл «Литераторские мостки», как и в «Историке», затронуты темы *вечности, ответственности, суда* — и реминисценция из Маяковского здесь едва ли случайна.

Итак, мы видим, что прежде всего Галич использует действия и отношения, заданные в тексте Маяковского. Но при этом *химик* не в полной мере равен *историку*, воскрешение у Маяковского не равно воскрешению у Галича, *железки-строки* функционально подобны *костям*, но не равны им. И эти неравенства очень значимы (терминальные замены строятся по модели, которую И. Смирнов называет «непустым пересечением»<sup>27</sup>). Галич сохраняет структурно-семантические места термов, сохраняет те семы, которые участвуют в создании типичных смысловых соотношений:

Я1 → ПРЕДПОЛАГАТЬ → (ВОСКРЕШАЮЩИЙ → ИНАХОДИТЬ, РЕАКТИВИРОВАТЬ) → Я2).

Я сегодня предполагаю, что в будущем кто-то могущественный найдёт то, что останется от меня, и вернёт мне жизнь. Говоря просто, это надежда на чудесное воскрешение из мёртвых.

Описанный *СЮЖЕТ-А* соответствует «Прошению на имя...», с некоторыми оговорками и ценностными инверсиями к нему примыкает «Клоп» (посмертная судьба Присыпкина-Скрипкина). Но на тех же термах Маяковский строил и несколько иной *СЮЖЕТ-Б* — в поэме «Во весь голос». Главное его отличие — недоверие Я к *ВОСКРЕШАЮЩЕМУ* и воскресение собственными силами. Дело профессора — только обнаружить *ОСТАТОК Я* — следы материального существования Я среди массы таких же следов (окаменевших фекалий). Но автор опасается, что учёный-бог сочтёт его неважным, недостойным бытия в новом времени, и не захочет преобразовать *ОСТАТОК* в живое Я2. И тогда герой не молит учёного о жизни, а возвращается в неё собственными незаурядными силами. При прежнем начале, описание сюжета следовало бы завершить иначе: ...найдёт то, что от меня останется, и я верну себе жизнь, независимо от его согласия. По сути это та же надежда на чудесное воскресение. Но *СЮЖЕТ-Б* выражает меньшую веру в утопическую гармонию будущего (или даже неверие в неё). *СЮЖЕТ-А* утопичен вполне.

Теперь обратимся к наиболее важным заменам — к самим интертекстуальным операциям, производимым на стихах Маяковского. И каждый

<sup>27</sup> Смирнов И. Указ. соч. С. 64: «(d) Непустое пересечение замещающих и замещаемых элементов <...> именно на непустых пересечениях основываются интертекстуальные контрасты, в том числе цитаты-антитезы».

раз будем стараться интерпретировать факт субституции, найти её смысл в данном конкретном посттексте.

*Химик* в функции *ВОСКРЕШАЮЩЕГО* заменён *историком*. Эта трансформация очень важна, и на ней следует остановиться особо.

Химическое воскрешение у Маяковского — возрождение материальное, физическое (как и размораживание Присыпкина в «Клопе»). Это ясно прочитывается в «Прошении на имя...». Почти столь же ясно — и в поэме «Во весь голос», хотя там воскресшее *Я* метонимически представлено стихами (так же и у Галича!) Но есть и тут два основания, дающие право говорить о физическом возрождении.

*А*. Стихам постоянно приписывается качество плотности, тяжести. Например: «Мой стих <...> явится весомо, грубо, зримо», «железки строк», «Стихи стоят свинцово-тяжело», они — оружие, плоть железная против плоти телесной<sup>28</sup>. И наконец, итоговое свидетельство бессмертия стихов — их стомонная, преувеличенная тяжесть: «я подыму <...> все сто томов моих партийных книжек», — в рывке, как атлет, герой поэмы предъясвляет будущему именно массу, *весомость* созданного им.

*Б*. Герой поэмы «Во весь голос» обозначает свои действия в «коммунистическом далеко» активными синтаксическими конструкциями, с подлежащим *я* и глагольным сказуемым в грамматическом будущем времени: «*Я сам расскажу* о времени и о *себе*», «*Я* к вам *приду*», «*Я пройду* через лирические томики», «*Я подыму*... сто томов», — субъект активен, физически жив в будущем.

У Галича *я* выступает при сказуемом будущего времени — как дополнение, при сказуемых прошедшего — как подлежащее (сравним: «*Историк помянет — меня*» и «*Воздвиг я* себе одиночку // *И крест свой на плечи взвалил*» и т. п.). Субъект как таковой физически действовал в прошлом, в будущем он уже стал пассивным объектом.

Ещё интереснее проследить в тексте Галича признак *плотности* / *бесплотности*. Мы убедимся, что в оппозиции *настоящее* / *будущее* он распределяется совсем иначе, нежели у Маяковского: вечная жизнь связана со звуком. Она начинается со слова: «историк... напишет», — продолжается словом: «историк помянет», — и заканчивается м у з ы к о й: «Но будут мои подголоски // Звенеть и до Судного дня». Выходит, вечность невесома, бесплотна. Зато прошлому присуща тяжесть и плотность: таковы *ОСТАТКИ* (кости), такова же и жизнь *Я* в настоящем: одиночка, крест на пле-

<sup>28</sup> Сравним в стихах «Товарищу Нетте...»: человек-корабль есть «коммунизма естество и плоть». Метафора *слово — оружие* разработана ранее в стихотворении «Пернатые. (Нам посвящается)».



чах. Вспомним, что герой Маяковского поднимал над собой тяжести именно в посмертном будущем.

Итак:

1) *химик ~ историк* → отказ от позитивизма, гностицизма и всемогущества человека, от дерзких надежд на воскресение во плоти<sup>29</sup>;

2) *я сам ~ мои подголоски* → неверие в возможность физического возрождения в утопическом времени (по сути, эта трансформация = *плотное будущее* → *бесплотное будущее* — Сомнение, которое у Маяковского отличает *СЮЖЕТ-Б* от *СЮЖЕТА-А*, у Галича переходит в неверие, в скепсис по поводу утопии как таковой);

3) *окаменевшее говно* ~ 'земля'. Л. Кацис связывает обценный образ у Маяковского с темой поэта-ассенизатора: поэт изображён как возчик фекального бака, и одновременно как везущая этот бак лошадь; *товарищи потомки* найдут окаменевшие остатки всего сооружения разом. По мнению Кациса, «поэт-ассенизатор» — одна из магистральных тем Маяковского<sup>30</sup>. Со всей суровостью, он поместил «вечный покой» поэта в резко негативное оценочное поле; Галич смягчил оценку до нейтральной. Хотя семы, указывающие на мусорную яму, сохранились (сравним: *кость* рядом с *окурком в селёдку; обмылки, огрызки, обноски, ошмётки*). Картина вполне узнаваемая: метафорой истории Галич сделал застольный концерт — вечеринку с вином, закусками и запрещённым певцом, на каких он часто бывал и пел, чувствуя себя не то «лабухом», не то главным блюдом<sup>31</sup> (сравним: *селёдка, упившийся гость, в горле застрявшие, вином запить* и, наконец, *бросит мне на чай*). История — грубая и неблагодарная слушательница. Она — Саломея, которой голова Иоанна нужна просто для потехи<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Галич ещё раз, саркастически, поднял тему в песне «О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника — Семёна, Клавкиного сына». В фантазиях Климса смерти нет: «В две тысячи семьдесят третьем году // Я вечером, Сеня, в пивную зайду...» — этот зачин и весь сюжет можно прочесть как пародию на фантастическую традицию, к которой причастен и Маяковский (сцены будущего в «Клопе», 2030 год в «Бане»). Галич снижает научный пафос, остранив картину будущего примитивной точкой зрения Климса. Но жанровые клише рушатся: в будущем, по сути, ничего не изменилось — в пивной есть только «Жигулёвское» и мочёный горошек; правда, подаёт эти блюда робот. Сарказмом звучит здесь идеологический штамп (снова остранивший языком Климса): «Не зря ж мы страдали, // И гибли не зря! // Не зря мы, глаза завидушие, // Мечтали увидеть грядущее».

<sup>30</sup> См.: Кацис Л. Владимир Маяковский... С. 271–286.

<sup>31</sup> Сравним песню «Новогодняя фантазия», где певец превращается в заливного поросёнка.

<sup>32</sup> «Прёт история — Саломея // С Иоанновой головой» /290/.

Если учесть высокую важность образа *нечистот* у Маяковского, то и сделанная Галичем замена весьма важна: певец отказывается от роли «ассенизатора». Отказывается, понимая, что эта роль может быть ему приписана. Поэзия Галича носит глубоко критический характер, а именно так, в расхожем смысле, прочитывался и образ *ассенизатора и водовоза*: это Маяковский, борющийся с пороками общества. «Нет, я не Маяковский, я другой... — как будто говорит Галич. — Моя поэзия — это мука, и жертва, и вина (перед ближними)». Но... разве не звучат те же мысли в стихах (особенно ранних) Маяковского? Звучат; но Галич продолжает: «За э т у строчку, действительно, не стоило страдать. Но я другой, потому что моему слову не место в выгребной яме истории. Есть слова, которым там место, а м о е м у — нет»<sup>33</sup>. Выстраивается новая антитеза: *слово-1 – слово-2*. И о ней особый разговор.

Галич не только оперирует действиями и состояниями претекста, но и достраивает к образам Маяковского собственные антитезы и создаёт новые оппозиции, актуальные в свете его художественных задач.

Следуя линии *СЮЖЕТА-Б*, и Маяковский, и Галич мыслят бессмертие как бытие в слове, но для Маяковского это слово материализованное, слово-плоть; для Галича — бесплотное, слово как идея. Можно предположить, что вне интертекстуального ряда Галич этим бы и ограничился. И поле его совпадения с Маяковским было бы едва ль не больше, чем поле несовпадения. Но в ситуации диалога певец резко обозначил новую оппозицию, дав тексту с в о ё проблемное направление, — это антитеза письменного и звучащего.

Здесь замена термов не происходит, но меняется их оценка<sup>34</sup> (с нулевой на отрицательную). ‘Слово’ у Маяковского имеет печатную форму: это *партийные книжки; стихи-железки* — не только троп, но и линотипные строки, которые отливались из свинца (сравним: «Стихи стоят *свинцово-тяжело*»). В одном ряду находятся *слово — книга — железо — свинец*. Искомый признак тяжести, плотности (= вечности) обнаруживается только у печатного, многотиражного слова. Но Маяковский не проблематизирует данный признак, не достраивает оппозицию антитезами. В отличие от него, Галич ценностно сталкивает письменное слово историка (*сноска*) и устное

<sup>33</sup> Здесь речь о слове и только о слове. Искать в этих антитезах оценку Галичем творчества и личности Маяковского было бы грубой ошибкой.

<sup>34</sup> По Смирнову, возможно три типа «терминальных операций»: или субституция элементов как таковых (напр., *химик* → *историк*), или ценностного содержания элементов (напр., данный случай), или коммуникативных функций элементов. (Указ. соч. С. 64).

слово поэта (*подголоски*). Он снижает, дискредитирует написанное пером. Это *жалкая капля чернил*, которую *бросит мне время на чай* — профанная, пустая речь. Ради неё не стоило бы идти на Голгофу. Историк, властелин *сносок*, оказывается *дошлым*, но бессильным божком. Его наука лишена подлинного могущества. Отказавшись от *химика* в пользу *историка*, Галич тут же отбрасывает и его, находя подлинное бессмертие только в звучащем слове.

Теперь к трем существенным заменам, названным выше, мы должны добавить четвертую (4): *книга* → *песня*, то есть *письмо* → *звук* — звучащее, нематериальное слово соразмерно вечности; письменное, материальное — ложно и тленно.

Этому художественному решению можно найти две причины.

Первая — социокультурная. Общество брежневских времён испытывало кризис доверия к печатному слову — к *сноскам историков*. Сказалась цензура, тотальная подконтрольность печати идеологическим властям. Но ведь историк будущего объективен. Он не чета партийным летописцам, он честно разбирает прошлое по костям, начиная с *главной кости* (вероятно, это Сталин). Просто почему-то певцу не место в печатной, свинцовой строке.

Поэтому вторая причина — эстетическая. В антитезе печатного / устного слова обнаруживается родовая природа искусства Галича. Авторская *песня* (и *песня* вообще) является синтетическим искусством (а не механической суммой искусств), её естественная форма — устная, она существует в звуковой физической среде и этим противостоит с о б с т в е н н о л и т е р а т у р е. Эта простая мысль стала занимать исследователей только в самое последнее время. Между тем, данный анализ показывает, что Галич вполне осознавал, рефлексировал и проблематизировал специфику собственного искусства ещё тридцать лет назад. Если вечность культуры и литературы вообще он видел в печатном слове («Литераторские мостки»), то с в о ю вечность он искал — не в натуральном естестве, как Блок, и не в материи, как Маяковский — а в слове звучащем<sup>35</sup>.

### **Выводы:**

Галич разделяет с Блоком и Маяковским их общее разочарование «литературным бытом» (и, шире, историей как таковой) и общее упование на вечность. Но, сравнивая их решения, он не принимает ни блоковскую веру в естество, ни веру в бессмертие материи, характерную для Маяков-

<sup>35</sup> Сравним песню «После вечеринки»: жители XXI века, слушая запись певца, относятся к нему как к живому и очень удивляются, узнав, что *он умер лет сто назад /304/*. Отметим здесь не только пессимистический прогноз общественной жизни, но и мысль о бессмертии творца.

ского. В стихах «Когда-нибудь дошлый историк...» Галич представляет слово как бытие, которое сильнее всякого другого. Настоящим словом он считает звучащее слово, утверждая силу и достоинство песни как истинного искусства. Эти смыслы могли быть столь эффективно выражены только в интертекстуальном поле.

\* \* \*

На этом мы закончим разговор об «Историке» Галича.

Но в качестве постскриптума позволим себе ещё один краткий очерк интертекста, способный пролить свет на тот диалог, в существовании которого мы уже не сомневаемся.

Выше упоминалось стихотворение Галича «Притча». Там есть слова «И гудели в трубах водосточных // Всех ночных печалей голоса», в которых трудно не заметить знаменитое «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы // на флейте водосточных труб?». Сравним также «зовы новых губ» и голоса «Всех тревог, сомнений, всех печалей — // Старческие вздохи, детский плач». Учтём сниженный урбанизм обоих текстов (*бакалея, ателье, показательная аптека ~ чешуя жестяной рыбы*), одухотворяемый силой героя-гения, — и интертекст очевиден. Мы не можем пропустить его, так как «Притча», по-видимому, была начата в том же 1972 году<sup>36</sup>.

Стихотворение выражает обиду Галича, обойдённого поддержкой, сочувствием и обычным вниманием А. Солженицына. Тогда переключка с Маяковским может уточнить отношение певца к герою. Галич признаёт *пророка* гением: вокруг него творится чудо (поют водосточные трубы) — причем именно гением сострадания, спасения: трубы звучат голосами беззащитных жертв. Тем сильнее вина *пророка*, который отвернулся от своего призвания ради лучей славы. Создатель «Архипелага» — гений, но гений грешный. Собственно, так же Галич, наверное, воспринимал и Маяковского.

Когда мы удивляемся диалогу этих поэтов, то думаем об их идеологической несовместимости. Однако не она «сработала» в 1972 году, — в трагический час заговорила общность судьбы. В самом деле, надо же помнить, что автор поэмы «Во весь голос» — это не самоуверенный футурист, победитель Солнца; это усталый человек, стоящий на грани самоубийства. Запрет на выезд за границу, провал юбилейной выставки, злая, менторская критика... Всё это толкнуло Маяковского к разрушительному шагу: он бросает ЛЕФ и вступает в РАПП. Но если ЛЕФ состоял хотя бы из высокообразованных людей, оставался на уровне авангарда (хотя и мутировавшего)

---

<sup>36</sup> Подробнее см.: Крылов А. О трёх «антипосвящениях» Александра Галича. С. 342–343.

и был детищем Маяковского, то РАПП — прообраз тоталитарного Союза писателей с его *дубовой ложей*. Вступление в РАПП было как сдача в плен. Маяковский сделал то, что отказался сделать Галич, — покорился системе? Может быть; но Галич его не судит. Сейчас меньше, чем когда-либо, он чувствует себя судьёй. Перед певцом всегда были высокие примеры Ахматовой или Мандельштама, произносящего легендарное «Я к смерти готов». Но в 1972-м Галич искал иную «рифму» с прошлым. Мандельштам или Ахматова в час *чугунной* беды могли хотя бы опереться на величие своей жертвы, на священное родство мировой культуры. А Маяковский 1930 года — человек, теряющий все точки опоры: соратниками он предан, оболган, обкраден дочиста; злорадствуют его враги, разбредаются друзья; мосты и корабли культурного наследия он сжёг ещё в футуристические годы, даже утешение эстетики для него, левовца, запрещено. Он взылал вечности — и сдался на поругание истории. Может быть, созвучные чувства испытывал в 1972-м и Галич, преданный коллегами, униженный, лишённый сострадания, уже официально *непричастный искусству*, но и *не допущенный в храм* диссидентского пантеона? Горькой весной 1972-го певец не ищет в книге культуры святых мучеников (и сам в мученики не рядится) — он ищет там надломленных грешных людей. Булгакова, видящего, как рукописи всё же горят. Ахматову, пишущую стихи о Сталине. Новоиспечённого рапповца Маяковского, сжимающего пальцами пистолет. Галичу-человеку сейчас близок их опыт отчаяния.

На этом фоне поэтический диалог с Маяковским вовсе не кажется странным.

---

*О. О. АРХИПОЧКИНА*

## ПАСТЕРНАК В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ ГАЛИЧА

Галич в своём творчестве широко опирается на наследие поэтов Серебряного века. Влияние Мандельштама, Ахматовой, Блока на поэзию барда уже становилось предметом изучения<sup>1</sup>. Восприятие Пастернака Галичем отмечалось попутно<sup>2</sup>, но специальное исследование проблемы пока не предпринималось. Цель данной статьи — рассмотреть, как в творческом сознании Галича интерпретировались образ Бориса Пастернака и его литературные герои, мотивы произведений, и что эта интерпретация даёт для понимания мировоззрения самого поэта (Галича). В круг нашего внимания входят песня «Памяти Б. Л. Пастернака» и стихотворение «Памяти Живаго» из цикла «Литераторские мостки», а также стихотворение «Старый принц».

Первоначально в замысел Галича не входило создание цикла. Песни и стихотворения создавались автономно. Цикл с названием «Литераторские мостки», состоящий из восьми произведений, сформировался к концу 1968 года<sup>3</sup>. Первое и последнее, посвящённые памяти Пастернака и его литературного героя, составляют обрамление цикла. Это даёт повод считать, что судьба Пастернака стала точкой опоры для печальных обобщений и размышлений Галича над судьбами русской интеллигенции.

---

<sup>1</sup> См.: *Свиридов С.* «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 111; *Крылов А. Е.* Снова август // *Вопр. лит.* 2001. Вып. 1. С. 305–306; *Зайцев В.* В русле поэтической традиции: (О цикле Александра Галича «Читая Блока») // *Вопр. лит.* 2001. № 6. С. 130.

<sup>2</sup> См. некоторые из них: *Богомолов Н. А.* ...Вот она, эта книжка // *Мир Высоцкого.* Вып. IV. М., 2000. С. 450–456; *Богомолов Н. А.* «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова // *Новое лит. обозрение.* М., 1998. № 32. С. 130; *Зайцев В. А.* «Поэма в стихах и песнях»: О жанровых поисках в сфере большой поэты. формы // *Мир Высоцкого.* Вып. IV. С. 368; *Крылов А. Е.* О жанровых песнях и их языке: (По материалам творческого наследия Александра Галича) // Там же. Вып. I. С. 369.

<sup>3</sup> См. о нём подробно: *Свиридов С. В.* Указ. соч. С. 99–128.

### «Памяти Б. Л. Пастернака»

По хронологии песня является первой в цикле «Литераторские мостки». Создавая её, Галич ещё не знал, что впоследствии родится цикл, посвящённый памяти писателей, пострадавших от советской власти. Стихотворение во многом послужило образцом для создания остальных песен, входящих в цикл. Уже в нём заметны черты нового жанра и поэтические приёмы, свойственные «Литераторским мосткам» и подробно рассмотренные С. В. Свиридовым.

Известны точная дата и место написания стихотворения — 4 декабря 1966 года, Переделкино. Неслучайно именно в Переделкине, где зимой 1966-го живёт Галич, родились строки, посвящённые Пастернаку. Переделкино — часть пастернаковского мира, реального и поэтического. Переделкино вдохновило поэта на создание одноимённого цикла. Стихотворения из этого цикла Пастернак в письме к О. Фрейденберг назвал «написанными по-настоящему <...> образцом того, как стал бы <...> писать вообще...»<sup>4</sup>. В Переделкине создавался роман «Доктор Живаго». Здесь Пастернак прожил последние годы своей жизни, здесь же он и похоронен. Галич оказался в атмосфере, проникнутой «пастернаковским духом», и присутствие его ощущал почти физически. Позже, 30 мая 1974 года, Галич в последний раз побывает на могиле Б. Л. Пастернака, и тогда ему всё будет казаться, что Пастернак «где-то сейчас ходит, думает, бормочет свои стихи»<sup>5</sup>.

В 1966 году в Переделкине Галич общается с К. И. Чуковским — свидетелем и участником событий 1958 года. Своими воспоминаниями Чуковский делится с Галичем (в комментарии к песне поэт упоминает об этом /см.: 158–159/). Это, вероятно, становится поводом к написанию стихотворения.

Название песни указывает на основной мотив и на идейно-тематическое своеобразие. Память — единственная обязанность живых перед мёртвыми и единственное право мёртвых перед живыми. Проблема памяти звучит и в эпиграфе — некрологе Пастернаку из «Литературной газеты». Позиция автора выражена в горькой иронии по поводу единственного сообщения о смерти человека, который заслужил своим творчеством бессмертие, а не скупое упоминание в печати ради отчёта. А. Е. Крылов установил, что Галич стремился к полной достоверности в цитировании некролога из «Литературной газеты» и даже просил помощи К. И. Чуковского<sup>6</sup>. Этот факт лишь подчёркивает значение слова в эстетике творчества Га-

---

<sup>4</sup> Пастернак Б. Л. Пожизненная привязанность: (Переписка с О. Фрейденберг). М., 2000. С. 263.

<sup>5</sup> Галич А. А. Облака плывут, облака. М., 1999. С. 436. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием только номера страницы.

<sup>6</sup> См.: Крылов А. Е. Галич — «соавтор». М., 2001 С. 61–63.

лица, которое уже отмечалось исследователями<sup>7</sup>. Каждое слово короткого сообщения о смерти Пастернака — отражение эпохи, философии жизни советского государства, и Галич уловил фальшь этой эпохи и этой жизни.

Правление Литературного фонда СССР  
извещает о смерти писателя, члена  
Литфонда, Бориса Леонидовича Пас-  
тернака, последовавшей <...>  
на 71-м году жизни после тяжёлой и  
продолжительной болезни... /159/

И не то чтобы с чем-то за сорок —  
Ровно семьдесят, возраст смертный.  
И не просто какой-то пасынок —  
Член Литфонда, усопший сметный! /160/

В первых строках песни слышится обличение лицемерия и цинизма всех, кто шёл за гробом Пастернака. Мотив вины в ней — ведущий. Но обвиняет автор<sup>8</sup> и других и себя:

Разобрали венки на венки,  
На полчасаика погрустнели...  
*Как гордимся мы, современники,  
Что он умер в своей постели!*<sup>9</sup>

Самоуспокоенность, обличённая в песне, тесно связана с важнейшей для Галича темой молчания. Молчание — преступление. К этому преступлению поэт чувствует и свою причастность, как замечал Л. Г. Фризман<sup>10</sup>, и перестаёт молчать, высказывая открыто своё негодование, для того чтобы обрести человеческое достоинство, а не слиться с безликой массой. Так в песню входит «мотив покаяния»<sup>11</sup>. Он реализуется через произнесённое вслух слово (само публичное исполнение песни уже являлось актом покаяния) — *исповедь*. Нельзя, конечно, говорить об исповедальности всего поэтического произведения, основной пафос здесь скорее обличительный, а исповедальное начало воплотилось лишь в нескольких строках.

В композицию песни входят «заставки» — краткие, в 1–2 стиха, включения между компонентами <...> композиции, представляющие собой цитату<sup>12</sup>, — из стихотворений Юрия Живаго:

<sup>7</sup> См.: Свиридов С. В. Указ. соч. С. 110; Соколова И. А. «У времени в плену»: Одна из веч. тем в творчестве Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики... С. 62.

<sup>8</sup> Спецификой жанра «Литераторских мостков» продиктовано максимальное сближение лирического субъекта и автора поэтического текста, поэтому в поэтическом тексте воплощается авторское восприятие и отношение к происходящему.

<sup>9</sup> Курсив в цитатах здесь и далее наш. — О. А.

<sup>10</sup> См.: Фризман Л. Г. «С чем рифмуется слово истина...»: О поэзии А. Галича. СПб., 1992. С. 11.

<sup>11</sup> Волкович Н. В. «На сопках Маньчжурии...»: реализация мотива памяти // Галич: Проблемы поэтики... С. 85.

<sup>12</sup> Свиридов С. В. Указ. соч. С. 101.



«Мело, мело по всей земле,  
 Во все пределы.  
 Свеча горела на столе,  
 Свеча горела...»

«Примечательно, что у Пастернака, как у Блока в “Двенадцати”, основным образом-символом революционной стихии является метель, — замечает Д. С. Лихачёв. — Не просто ветер и вихрь, а именно метель с её бесчисленными снежинками и пронизывающим холодом, как бы из межзвёздного пространства»<sup>13</sup>. А. Вознесенский увидел в образе метели «символ истории»<sup>14</sup>. Неслучайно Галич цитирует именно эти строки, напоминающие о катаклизмах природы, общества и истории, о смешении всего и всех, о торжестве тьмы. Они переносят нас в печально известный день 27 октября 1958 года.

Строки Пастернака подчиняют себе дальнейший ритм песни Галича. Поэтический образ свечи возникает по контрасту с описанием писательского собрания:

Нет, никакая не свеча —  
 Горела люстра!

Антитеза *свеча* — *люстра*, где свеча есть символ творчества, а люстра напоминает о казённости, топорности, — задаёт тон дальнейшему лирическому воссозданию события. Говоря о собрании, поэт пользуется сниженной, экспрессивной лексикой, усиливая контраст, напряжение между двумя смысловыми полюсами песни: «Очки на морде палача // Сверкали шустро!», «И кто-то *жрал*, и кто-то *ржал* // Над анекдотом...» /160/.

Затем поэтическая ткань разрывается цитатой из «Гамлета» Пастернака, оборванной на полуслове:

«Гул затих. Я вышел на подмостки.  
 Прислонясь к дверному косяку...»

Пастернак в стихах Галича словно говорит о своих страданиях, нравственных мучениях устами своего лирического героя. Интертекстуально Галич обращается к строкам:

На меня наставлен сумрак ночи  
 Тысячью биноклей на оси.  
 Если только можно, Авва Отче,  
 Чашу эту мимо пронеси /2; 518/<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> С разных точек зрения: «Доктор Живаго» Бориса Пастернака / Сост. Л. В. Бахнов и Л. Б. Воронин. М., 1990. С. 179.

<sup>14</sup> Там же. С. 226.

<sup>15</sup> Пастернак Б. Л. Избранное: В 2 т. Т. 2. СПб., 1998. Здесь и далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы.

Образ тернового венца («И не к терновому венцу // Колесованьем, // А как поленом по лицу — // Голосованьем!») и чаши страданий сливаются в единую картину мучений поэта.

В последнем четверостишии автор и слушатель словно присутствуют на похоронах Пастернака:

Вот и смолкли клевета и споры,  
Словно взят у вечности отгул...  
А над гробом встали мародёры  
И несут почётный  
ка-ра-ул!

Кольцо замыкается, и создаётся впечатление безысходности, усиленное криком *Ка-ра-ул!* Для авторской песни важным является не только поэтический текст, но и мелодика и пластика голоса. Существительное *ка-ра-ул* Галич произносит как омонимичное междометие. Возможности голоса используются как ещё один способ передачи авторского отношения к происходящему.

Галич признавался Владимиру Фрумкину, что мелодическую идею этой песни он заимствовал у Вагнера из «Полёта Валькирий» (хотя трудно узнать эту мелодию, сыгранную на гитаре, в данном случае важно, что подразумевал автор)<sup>16</sup>. Аналогия с валькириями может быть растолкована двояко: с одной стороны, поэт, как рыцарь, погибший на поле битвы, устаивается рая в жизни вечной, но с другой — «даже киевские письмэнники на поминки его поспели», и в последний путь здесь, в жизни временной, он провожаем своими гонителями, а не гордыми и величественными валькириями.

### «Памяти Живаго»

В стихотворении «Памяти Живаго», посвящённом О. Ивинской и замыкающем цикл «Литераторские мостки», автор обобщает судьбы целого поколения. Поэтому и посвящена песня памяти не конкретного человека, а литературного героя, символизирующего собой эпоху. По замечанию Д. С. Лихачёва, «образ Живаго — эманация самого Бориса Леонидовича — становится большим, чем сам Борис Леонидович: он развивает самого себя, творит из Юрия Андреевича Живаго *представителя русской интеллигенции...*»<sup>17</sup>. Герой представлен в произведении не в третьем лице, как это вообще свойственно «Литераторским мосткам», а говорит от своего имени, потому что для Галича было важно передать восприятие и переживания самого лирического героя, участника событий.

<sup>16</sup> Фрумкин В. Не только слово: вслушиваясь в Галича // Заклинание Добра и Зла. М., 1992. С. 221.

<sup>17</sup> С разных точек зрения... С. 174.

В эпиграфе, взятом из пушкинского «Путешествия в Арзум», возникает образ Грибоедова — невинной «жертвы невежества и вероломства»<sup>18</sup>, звучит скрытый мотив бунта черни, власти обезумевшей толпы. Галич уже в эпиграфе обозначил основную коллизию стихотворения: имеет ли право общество приносить в жертву своему благополучию и своим представлениям о справедливости жизнь человека? Окупается ли свобода ценой невинной крови? В финале лирического произведения поэт вернется к образу Грибоедова, замыкая круг исторических событий.

В стихотворении «Памяти Живаго» особо проявляется тяга Галича к эпичности поэтических форм. Целая эпоха вырисовывается из кратких стрихов. Первое четверостишие охватывает всё прошлое России, в котором нет картин мирной жизни:

Опять над Москвою пожары,  
И грязная наледь в крови.  
И это уже не татары,  
Похуже Мамаю — свои! /349/

Россия тесно связана у Галича с образом Москвы. Старая, дореволюционная Москва, где можно увидеть церковь Бориса и Глеба, Иверскую часовню, знакомые улицы — Ямские и Грузинские, Малую Никитскую, Тверскую, Страстной бульвар, — Москва предстаёт «взбаламученной», мятежной.

Образ церкви Бориса и Глеба интертекстуально связывается со строками Пастернака из его произведения «Вакханалия».

Город. Зимнее небо.  
Тьма. Пролёты ворот.  
У Бориса и Глеба  
Свет, и служба идёт.  
.....  
А на улице вьюга  
Всё смешала в одно,  
И пробиться друг к другу  
Никому не дано /1; 487/.

Вновь звучит уже знакомый нам мотив вьюги, метели; как и у Пастернака, у Галича метель будто смешивает события в единый, непонятный поток:

О, Боже мой, Боже мой, Боже!  
Кто выдумал эту игру?!  
И снова погода, похоже,  
Испортиться хочет к утру.

<sup>18</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1974–1978. Т. 5. С. 367.

Предвестьем Всевышнего гнева  
 Посыплется с неба крупа,  
 У церкви Бориса и Глеба  
 Сойдётся в молчанье толпа.

В коловороте событий можно увидеть и *юнкеров*, и *московского сноба*, и *сидельцев Охотного ряда*, и *нахального ражего баламута*, каждому из которых присущи своя интонация, свой голос, своё мировоззрение.

Пространство поэтического произведения заполнено звуками — символами времени. Читатель и слушатель не только представляет себе события, но и слышит их «голоса»:

Но катится снова и снова  
 — *Ура!* — *сквозь глухую пальбу*,  
 И чёлка московского сноба  
 Под *выстрелы* пляшет на лбу!

.....  
 И город *малиновым звоном*  
 Ответит на эти слова.

.....  
 ...Повозки с кровавой поклажей  
*Скрипят* у Никитских ворот...

События революции в Москве показаны глазами очевидца и участника. Своему лирическому герою автор доверяет оценивать происходящее:

Из окон, ворот, подворотен  
 Глядит, притаясь, дребедень...  
 А суть мы потом наворотим  
 И тень наведём на плетень!

И станет далёкое близким,  
 И кровь притворится водой,  
 Когда по Ямским и Грузинским  
 Покой обернётся бедой!

В поэтическом тексте «Памяти Живаго» возникает спор голосов, как приём драматизации, характерный для поэтики Галича<sup>19</sup>. Героиня представляет иной взгляд на происходящее:

А ты, до беспамьяства рада,  
 У Иверской купишь цветы,  
 Сидельцев Охотного ряда  
 Поздравишь с победою ты.

<sup>19</sup> См.: *Свиридов С. В.* Указ. соч. С. 102–109.

Ты скажешь: «Пахнуло озоном,  
Трудящимся дали права!»...

Восхищение грандиозностью перемен, творящихся вокруг, революционный восторг отхватили и Юрия Живаго из романа Пастернака: «...Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания. Свобода по нечаянности по недоразумению.

И так все растерянно-огромны!.. Как будто каждый подавлен самим собою, своим открывшимся богатством» /2; 155–156/, — так рассуждает Живаго накануне октябрьских событий 1917 года. Галич осознавал, что восхищение Октябрьской революцией, опрокинувшей прежние устои, перевернувшей жизнь, было характерно для интеллигенции того времени. Но неизбежно наступало разочарование:

И тут ты заплачешь. И даже  
Пригнёшься от боли тупой.

В событиях Октября 1917 года автор видит причину страданий русской интеллигенции. Целостное представление об этих событиях возникает из сопоставления взглядов лирического героя Галича и Юрия Живаго Пастернака. Если позиция Живаго заключена в своего рода «невмешательстве» в ход событий, то герой Галича смотрит на них с точки зрения человека, знающего, чем они обернутся для России, извне, из сегодняшнего дня. Примиряет и объединяет героев смерть:

Так вот она, ваша победа!  
«Заря долгожданного дня!»  
Кого там везут? —  
Грибоеда.  
Кого отпевают? —  
Меня!

### **«Старый принц»**

«Старый принц» не входит в цикл «Литераторские мостки» и тематически с ним не связан. Но однажды стихотворение звучит в доме Евгения Борисовича Пастернака, и вероятно, под влиянием публики и атмосферы, Галич посвящает своё произведение памяти Бориса Пастернака<sup>20</sup>.

29 декабря 1971 года Галича исключают из Союза писателей, и в январе 1972 года поэт попадает в больницу — подвело сердце. Елена Боннэр вспоминает: «Это была какая-то очень старая больница, большущая палата.

<sup>20</sup> См.: Кулагин А. В. Галич и Высоцкий: поэтический диалог // Галич: Проблемы поэтики... С. 12.

Там стояли большущие колонны, может быть — бывший зал. Между двух колонн как-то боком стояла его койка, я не могу сказать — кровать. Он был весь жёлто-серый. <...> И у Саши был какой-то страх, мне кажется, он всегда боялся болезни» /368/. После случившегося в сознании Галича происходит переворот: он углубляется в себя, его песни становятся философскими. Сам поэт признаётся, что увлекается литературой философского и религиозного содержания<sup>21</sup>. «Старый принц» становится в один ряд с такими стихотворениями, как «Номера», «Когда-нибудь дошлый историк...», «Песня исхода».

Дата написания стихотворения известна точно — 26 января 1972 года. 29 января (по новому стилю) — день рождения Пастернака, который этой дате придавал особое значение, считая её трагической, ведь в этот день погиб Пушкин.

Пережитые потрясения заставляют Галича задуматься об итогах жизненного пути, и главной темой «Старого принца» становится тема старости и смерти. В стихотворении мотив ухода проходит через весь лирический текст.

Чья-то мина сработала чисто,  
И, должно быть, впервые всерьёз  
В дервенеющих пальцах радиста  
Дребезжит *безнадёжное SOS*. /362/

Стихотворение «Старый принц» обращает читателя к Гамлету, но Гамлету не столько Шекспира, сколько Пастернака, с его характерными мотивами предстояния и одиночества.

Вот уходят статисты, — и с залом  
Остаюсь я один на один.

Я один! И пустые подмостки.

Театральная тема в стихотворении «Старый принц», с одной стороны, может быть связана с впечатлением, произведённым на Галича спектаклем «Гамлет» в постановке Ю. П. Любимова<sup>22</sup>. С другой стороны, она есть в строках Пастернака: «Гул затих. Я вышел на подмостки» /2; 518/. Галич со свойственной ему эпичностью подробно разрабатывает эту тему: кассы, афиши, суфлёр, статисты, актёрская уборная — всё это вписано в театральную картину «Старого принца».

Поэтическое восприятие театра у Пастернака и Галича различается. Для Пастернака театр — весь мир, а драма — жизнь, и человек должен ис-

<sup>21</sup> См.: Галич А. Я выбираю свободу. М., 1991. С. 60.

<sup>22</sup> См.: Кулагин А. В. Указ. соч. С. 12.

пить до конца свою чашу страданий. О своём мироощущении Пастернак говорил: «Мне нравится думать, что существование не случайно и не бесцельно, что у нашей драмы есть режиссёр, который, следуя за ходом действия, направляет его и знает его смысл, и что мне он отвёл какую-то свою роль»<sup>23</sup>. У Галича театральная сцена символизирует противоборство враждебных сил:

Цепenea от старческой астмы,  
Я стою в перекрестье огня.

Гамлет Пастернака принимает безропотно все жизненные испытания, посланные ему: «Жизнь прожить — не поле перейти». Старый принц Галича сам режиссирует свою драму: «Мне судьбу этой драмы решать». Гамлет у Пастернака не роль, а жизненная позиция, мироощущение. Для Галича Гамлет роль, но каждое слово Шекспира настолько выстрадано героем, что становится его собственным словом:

И уже не по тексту Шекспира  
(Я и помнить его не хочу), —  
Гражданин полоумного мира,  
Я одними губами кричу:

— Распалась связь времён!..

Слово в поэзии Галича приобретает особый статус. Оно не только является носителем лексического значения, материальным выражением знания о предмете, но и «становится делом и грозит потрясением основ». Слово может извлекать из небытия то, что хочется забыть, но забыть мы не вправе. Слово в годы советского режима равнялось поступку, гражданскому подвигу. На значение слова в творчестве Галича обращает внимание С. В. Свиридов: «Автором движет вера в то, что произносимое им слово может противостоять разрушению культуры...»<sup>24</sup>.

У Галича звучит и мотив зрителей. В представлении поэта зло имеет конкретные очертания: «И шипят возмущённые ложи...». Ложа противопоставлена демократичная галёрка.

И уже на галёрке подростки  
Забывают на время дышать.  
Но галёрка простит оговорки,  
Сопричастна греху моему.

<sup>23</sup> Масленникова З. А. Портрет Бориса Пастернака // Нева. 1988. № 9. С. 138.

<sup>24</sup> Там же. С. 110.

В стихотворении вновь возникает обрамляющий образ эсминца, терпящего крушение. И последнее, что видит читатель — корма его, погружающаяся в волны:

А в эсминце трещат переборки,  
И волна накрывает корму.

Стихотворение «Старый принц» многопланово. Галич отталкивается от «Гамлета» Пастернака, получившему новое звучание в любимовском спектакле. Но не только пастернаковское творчество повлияло на создание произведения: поэт совмещает впечатления от театральной постановки со своими переживаниями.

\* \* \*

Итак, Галич связывает воедино судьбу разных поколений и выражает собственный взгляд на историю, в центре которой главная ценность — человеческая личность.

В песне «Памяти Б. Л. Пастернака» судьба героя вписана в трагический контекст истории русской литературы и судеб конкретных писателей старшего (для Галича) поколения. В стихотворении «Памяти Живаго» поэт обращается к теме интеллигенции и революции и как бы прочерчивает линию судьбы русской интеллигенции в ещё большем временном срезе — от Грибоедова до Пастернака. В стихотворении же «Старый принц» «пастернаковский» образ Гамлета наполнен печальными жизненными обобщениями самого Галича. Такова ёмкая и многозначная картина поэтического диалога Галича с одним из его «духовных родителей и учителей»<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Волкович Н. В. Указ. соч. С. 85.



---

**С. В. СВИРИДОВ**

## **НАЧАЛО «ПРАЖСКОЙ ОСЕНИ» Ещё о «Петербургском романсе» Галича**

Кажется, о «Петербургском романсе» мы знаем всё. 21 августа 1968 года советские войска вошли в Чехословакию. Узнав об этом, Александр Галич 23 августа в Дубне пишет (или дописывает) песню как отклик на потрясшее его событие<sup>1</sup>. Он передаёт стихи «Романса» Льву Копелеву, который 24 августа у себя дома прочтёт их в присутствии Павла Литвинова. На следующий день Литвинов, Н. Горбаневская, Л. Богораз, К. Бабицкий, В. Файнберг, В. Делоне и В. Дремлюга выйдут к лобному месту протестовать против оккупации Чехословакии. Шестеро из демонстрантов поплатятся за это кто лагерем, кто ссылкой, кто заключением в психбольницу. Ясен повод, ясна гражданственная мысль, легко читаются авторские метафоры. Мы не предполагаем в «Петербургском романсе» каких-либо загадок. И всё же есть сразу три повода, заставляющих заново обратиться к этой хрестоматийной песне. Во-первых, удивительное пророчество поэта, предсказавшего беспрецедентный и отчаянный шаг правозащитников за несколько дней. Во-вторых, необычная судьба текста, в восприятие которого вмешалась смысловая аберрация: мы невольно расцениваем песню как посвящённую ещё не состоявшемуся событию, и память о нём заслоняет первоначальный смысл стихов. Наконец, «Петербургский романс» входит в один важнейший контекст, который до сих пор не учтён, поскольку не описан. Этот контекст — «пражская осень».

### ***1. «Пражская осень»***

Любое произведение, от романа до двестишестидесяти или письма, разносторонне воплощает художественный мир автора. Но есть тексты ключевые, центральные, в которых системно, наглядно и с максимальной полнотой

---

<sup>1</sup> В авторских комментариях звучит также дата 22 августа.

реализуется поэтический язык художника. А значит, и его неповторимое мировидение. Эти произведения оказываются таинственно изоморфны всему его творчеству — созданному и ещё не созданному, они не итог и не начало, а, если позволено так выразиться, фокус художественного мира и творческого пути. В этом концептуальном фокусе различима не только его собственная специфика, но и те принципы, коды, модели, на которых основал писатель своё эстетическое здание. Поэтому для исследователя такой текст как «магический кристалл», открывающий пути к познанию в с е г о х у д о ж е с т в е н н о г о м и р а автора. В творчестве Александра Галича таков цикл «Литераторские мостки», о чём нам уже приходилось писать<sup>2</sup>, а также тематическая группа песен, связанных с «чешской» темой.

Гражданская скорбь о подавленной «Пражской весне» дала пищу для творческого подъёма Галича, как любовь и «чума» некогда подарили Пушкину легендарную «болдинскую осень». Песни, трагически вдохновлённые Прагой, тоже стали этапом в творчестве их автора, поэтому, в согласии не столько с календарём, сколько с логикой творчества, мы будем называть их «п р а ж с к а я о с е н ь».

Провал эксперимента чешских коммунистов-либералов по построению «истинного» социализма был, в общем-то, в н е ш н и м для СССР событием. Но духовно, нравственно — он стал в н у т р е н н е й советской катастрофой: «досрочно закончились шестидесятые и начались — никакие»<sup>3</sup>, потому что «Пражская весна» расценивалась как идеальное воплощение нашей «оттепели». Чехословакия была надеждой — на то, что брошенные Хрущёвым н а ш и семена свободы взойдут хотя бы на соседском поле. Поэтому интеллигенция в СССР восприняла 21 августа трагически: она пережила свою в н у т р е н н ю П р а г у. Гусеницы танков прошли *по сердцу, по коже* советского гражданина — об этом «пражские» песни Галича.

Интеллигент-«шестидесятник» проснулся 21-го августа в новом мире. У этого мира была своя поэтика — поэтика горькой иронии и абсурда, гротеска и контрастов, где танки вписаны в оперные декорации Старого города, — была своя драматургия молчаливого бунта, но — ещё не было смысла. Наступившее настоящее только предстояло осознать, а главное — предстояло понять с в о ё место в нём и сказать о нём своё ценностное слово.

---

<sup>2</sup> Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 99–128.

<sup>3</sup> Вайль П., Генис А. 60-е: Мир совет. человека. М., 1996. С. 310.

Эта задача и досталась Галичу, как художнику-мыслителю и гражданину. С той роковой среды пражская тема не отпускала певца, на несколько месяцев заслонив собой другие предметы, и потом она оставалась в числе первостепенных вплоть до годовщины вторжения. Русский мир после Праги был осмыслен и высказан Галичем в ряде песен и стихов, в том числе не касающихся напрямую чешской темы — это «Петербургский романс» (23.08.68), «Бессмертный Кузьмин» (август-сентябрь 1968), «Баллада о Вечном огне» (31.12.68), «Баллада о чистых руках» (начало 1969), окончательная редакция песни «Снова август» (лето 1969), «Фестиваль песни в Сопоте в августе 1969 года».

Содержательно «пражская осень» сложилась из тех тем и проблем, которые ставил перед Галичем новый день, и тех, которые уже были в составе его художественного мира. Новый вызов привёл компоненты этого мира в движение, актуализировал определённые темы и мотивы, заставил Галича по-новому подойти к извечным предметам его песен, вернуться к уже завершённой — два из трёх центральных текстов «пражской осени» суть переработки песен, написанных ранее. В результате новый день был понят и назван, были произнесены его вопросы и ответы, а человеку и миру предъявлен новый счёт. Подробное рассмотрение «пражских» песен приблизило бы нас к описанию художественного мира Галича в целом. При этом единство «осени» следовало бы искать в трёх планах: предметном (темы, проблемы, идеи), эстетическом (концепция искусства, слова, песни) и поэтическом (образный, мотивный репертуар). Но это задача для отдельного исследования. А сейчас «пражская осень» интересует нас как ближайший контекст «Петербургского романса», — контекст, без которого, как мы убедимся, понимание «Романса» едва ли будет полным.

## 2. Структура текста

Смыслы «Петербургского романса» тесно и порой парадоксально связаны с его судьбой. Поэтому Галич предварял песню обширным комментарием, в котором настаивал на том, что она была написана до демонстрации 25 августа. Потому ли, что певцу льстила возможность связи между его стихами и героическим поступком демонстрантов? Не наше дело об этом гадать. Важнее, что этими же словами Галич подчёркивает независимость своей песни от исторической «подсказки». Комментарий ориентирует нас на тот исходный смысл текста, который слышали в нём Л. Копелев и Р. Орлова 23 августа. Через два дня Сенатская площадь превратилась в Красную, декабристы — в диссидентов, автор-предсказатель — в автора-лето-

писца. Метафора стала читаться в новом коде, предложенном живой современностью, и певец уже ничего не мог с этим поделаться. Видимо, и не стремился, так как романс не был им как-либо изменён (не считая добавленного эпиграфа из Карамзина). Но и не хотел петь песню, которой не писал. Тем важнее нам при анализе текста учитывать его исходную семантику, и тем интереснее вопрос, как могло совершиться столь точное предсказание Галича.

Попробуем выйти из смыслового поля знаковых событий и увидеть с т р у к т у р у «Петербургского романса» свободной от исторической конкретики.

Главная смысловая оппозиция «Романса» *слово / дело*. «Выйти на площадь» — значит подкрепить слово поступком. Этого и требует Галич от своего героя и от каждого честного человека, — с одним уточнением, которое будет сделано по ходу анализа.

В персонажной сфере противопоставлены *группа / человек* — не социум, а именно группа, скреплённая общей идеей и общим словом. Следовательно, в «Романсе» затрагиваются вопросы, связанные с групповой и личной идентичностью человека.

Время песни образует тройную оппозицию: *до критического момента / само «роковое утро» / после него* — значит, автор ощущает время неоднородным, его переживания связаны с какой-то важной деформацией времени, личного и/или общего.

В пространстве песни основной локус — *площадь*, маркированная как центр города и смысловой центр текста. Другое пространство — периферия, край смыслового поля (*табор, винная стойка*).

Важнейшая черта *х р о н о т о п а* песни — его «точность», сфокусированность на пересечении осей времени и места. Локально-темпоральное устройство «Петербургского романса» можно описать как противопоставление ситуативного «здесь и сейчас» — некому «везде и всегда» (сравним созвучные слова в тексте: «...Доколе, доколе — // И не здесь, а везде...»)⁴. Этот хронотоп освящён высочайшим смыслом, важностью и силой на фоне всех остальных времён и мест, недаром Галич зафиксировал его в самом смысловом *point'*е песни: «Смеешь выйти *на площадь* // В тот *назначенный час?!*»

Названные структурные черты «работают» как принципы, по которым смысл текста «лепится» из входящей конкретики, прежде всего общественной. Если помнить, что исторический материал 23 августа ещё не

---

⁴ Стихи и комментарии А. Галича цит. по изд.: Галич А. А. Облака плывут, облака: Песни, стихотворения / Сост. А. Н. Костромин. М.: Локид: ЭКСМО-Пресс, 1999. Далее ссылки на это изд. приводятся в тексте в косых скобках.

включал демонстрацию диссидентов<sup>5</sup>, то аналогия между попыткой революционного переворота 14 декабря и контрреволюционной оккупацией 21 августа покажется почти несуществующей, точнее, сведётся к одному-единственному основанию: август и декабрь созвучны как и с п ы т а н и я ч е с т и. Это и есть, несомненно, конкретная тема «Петербургского романа», которая (учитывая уже известную нам структуру текста) раскрывается через «точечный» хронотоп Сенатской площади, в связи с категориями *слова и дела, личности и группы*.

Это ещё не прочтение «Петербургского романа», но те линии, «четыре строки», по которым он должен читаться, и знание их позволяет перейти к композиционной и образной конкретике текста.

«Петербургский роман» композиционно составлен из двух субъективных голосов: автора и героя. Как часто у Галича, они маркированы размером вербального текста (а также темпом аккомпанемента и пластикой пения). Автор говорит с нами неторопливым, задумчивым двустопным анапестом<sup>6</sup>. Полковник ведёт свою речь статичным дольником, звучащим здесь довольно-таки упрямо и косно<sup>7</sup>. Таким он предстаёт и сам, декабрист-отступник, не захотевший делом подтвердить свои свободолюбивые слова. Это человек, не многого хотевший и не много понявший в жизни, ограниченный, нравственно туповатый. Не следует путать его прямую речь с авторскими lamentациями «по поводу». «Никого ещё опыт // Не спасал от беды» — авторское обобщение, и слово *беда* звучит в нём с долей иронии. Ведь *беда* героя в том, что ему не досталось... *славы*, а вовсе не чести — «Зачем же потом случилось, // Что меркнет копеечкой ржавой // Всей славы моей лучинность // Пред солнечной ихней славой?!» Галич ошутимо «подставил» своего полковника, вынудив его описывать эти невысокие чувства

<sup>5</sup> Не было созвучных событий и в Чехословакии. По словам чешского историка, войска СССР не встретили там никакого сопротивления, что соответствовало принципиальной «гандиистской» позиции Дубчека (См.: *Валента И.* Советское вторжение в Чехословакию. М., 1991. С. 192). Протест жителей Праги выразился в том, что они не в ы х о д и л и на улицы (См.: *Вайль П., Генис А.* Указ. соч. С. 314–315).

<sup>6</sup> У Галича это положительно маркированный размер: им изъясняется автор или герой, наделённый авторским сочувствием. Сравним голос автора в «Желании славы», голос егеря в «Фантазии на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона».

<sup>7</sup> Трёхдольник второго и третьего типов, который, однако, не образует «гумилёвского» слога, потому что две формы композиционно не смешиваются: в приблизительных пропорциях, первая треть слов героя написана трёхдольником-II (практически без отступлений), остальные две трети — трёхдольником-III. Некоторые катрены обладают статикой логасада, так как анакруза и окончание в отрывке тоже практически не меняются.

словами Пушкина (сравним: «Как эта *лампада* бледнеет // Пред ясным восходом зари, // Так ложная мудрость мерцает и тлеет // *Пред солнцем* бессмертным ума»). «Вакхическая песнь», из которой взяты эти слова, написана в 1825 году и выражает именно тот восторженно-живой дух нераздельной страсти — к свободе, истине, любви и справедливости, — который герой Галича обозвал *щеньчьим*.

Сложилась традиция считать прототипом галичевского героя князя С. П. Трубецкого, полковника-декабриста с умеренными взглядами, который был избран «диктатором» восстания, но не явился на Сенатскую площадь. При этом певцу «прощается», со скидкой на «обобщение», одна неточность: Трубецкой не *объявлял себя в отъезде*, а скрывался от товарищей в Петербурге. Предательство Трубецкого отчасти определило судьбу восстания: полки действительно стояли *в ожиданье* своего руководителя; поэтому он стал самым знаменитым из отступников 14 декабря, и, наверное, Галич действительно припомнил его судьбу, работая над песней. Но всё же *п р о т о т и п о м* полковника Трубецкой не является. Потому что песня Галича — не историческая, она обращена к настоящему, а прошлое служит лишь его условной моделью. Моделям же конкретность только мешает, обобщённость для них куда желательнее. Вооружившись историческим микроскопом, можно было бы выискать в песне ещё не одну «ошибку». *По квадрату* (в военном каре) стояли на площади не полки, а только один лейб-гвардии Московский полк; вышел он на Сенатскую не *на рассвете*, а около 11 часов; наконец, рядом с Сенатом в 1825 году ещё не было Синода, он разместился на площади через несколько лет, когда были перестроены оба здания и их соединила знаменитая арка над Галерной улицей.

Наравне с Трубецким (то есть тоже с оговорками) за звание «прототипа» могли бы поспорить полковник А. М. Булатов, не осмелившийся выступить 14 декабря и позже покончивший с собой в Петропавловской крепости; капитан А. И. Якубович, метавшийся между восставшими, царем Николаем, Милорадовичем, но нигде не нашедший признания; и «не посмевавший» подполковник В. И. Штейнгель...<sup>8</sup> Но и все совокупно — не они изображены Галичем, потому что, по прагматическому заданию песни, в ней был нужен не исторический, а *в с е р е м е н н ы й* образ. Полки на площади стоят *с е г д а* и ждут именно *т е б я*<sup>9</sup>. И текст складывается соответственно, не из исторических, а из всевременных ассоциаций (в чём мы убедимся далее). От автора требовалась верность не «букве», а «духу» события, и она в «Петербургском романсе» соблюдена вполне.

<sup>8</sup> См.: *Нечкина М. В.* День 14 декабря 1825 года. М., 1985; *Гордин Я. А.* Мятаж реформаторов: 14 декабря 1825 г. Л., 1989.

<sup>9</sup> Логика, характерная для Галича: однократное событие разворачивается, как состояние, в *indefinite* (см. нашу статью «Когда-нибудь дошлый филолог...» в наст. сборнике).

Полковник знает, что его жизнь была надломлена тем «роковым утром», но не понимает *как* — как он мог так просчитаться?! Этот вопрос принципиален и для нас: что случилось — не с отступником, а с миром — в назначенный час на Сенатской?

А случилось то, что изменился статус слова и дела. Как будто, раньше честь довольствовалась *словом*. А в назначенный час и после него — она уже заверяется только *поступком*. Оппозиция *слово / дело* стала невзначай первостепенно важной, не дожидая, пока приспособленец перестроится. Во-вторых, до рокового часа герой морально принадлежал группе, дела с ней её слово, честь и ответственность. В прошедшем времени песни фигурируют грамматические формы принадлежности: «*И я восклицал..., И я прославлял..., Мы пили вино, как воду*». После *рокового утра* ответственность становится индивидуальной, личной, и подвиг группы уже не спасает чести отступника.

Хронотоп *дела* в песне — площадь, хронотоп *слова* — табор. Площадь является центром городского пространства, табор — находится за его чертой, он маргинален, жизнь его приурочена к ночной тьме. *Табор и винная стойка* вписываются в характерный ряд «увеселительных» локусов (сравним: ресторан, шалман, закусовая), которые служат у Галича образами хаотизированного, обесмысленного мира. В этом пространстве слова не имеют сакральной силы, они бесполезны и безопасны. Выйти на площадь — значит поставить себя и свою позицию в смысловой центр, под беспощадный свет, в условия абсолютной ответственности. Галич не позволяет герою держаться тактики маргинального фразёра. Площадь становится нравственным полюсом. Направление к ней спасительно, а от неё — губительно для чести любого, кто принадлежит к группе. Нечего и говорить, что осторожный полковник хочет бежать от неё подальше и другим советует: «Лечиться бы им, лечиться, // На кислые ездить воды»; «Казалось куда как мудро // Себя объявить в отъезде».

Наконец, следует учитывать и *н т е р т е к с т* «Петербургского романса» — его родство со стихотворением О. Э. Мандельштама «Декабрист».

Есть несколько причин предполагать здесь генетическую связь. Мандельштам — любимейший поэт Галича, и его стихи постоянно были в активной творческой памяти певца. «Декабрист» — хрестоматийное стихотворение молодого поэта из книги «*Tristia*», и, приступая к своему «*Д е к а б р с т у*», Галич не мог его не вспомнить. В обеих вещах есть прямая речь персонажа, говорящего о вольности и гражданстве (у Мандельштама), заре свободы (у Галича). Сходны и сюжетные ситуации: человек поколения Пестеля в старости вспоминает 1825-й год. Стихи Мандельштама написаны в

июне рокового 1917-го года<sup>10</sup>; и Галич после 21 августа вполне мог считать свой 1968-й роковым. Отметим и ряд текстовых параллелей. Оба автора рисуют столицу в архитектурных образах, как геометрическое царство порядка, в духе Андрея Белого. В этом смысле косвенным претекстом «Петербургского романа» может быть и роман Белого, и весь дореволюционный сборник Мандельштама «Камень», основанный на архитектурных и геометрических мотивах; а «Петербургские строфы», возможно, являются также прямым претекстом «Романса»<sup>11</sup>. Образ Петербурга у Галича — Сенат, Сенат и Аничков мост («Клодтовы кони»); в «Декабристе» Мандельштама — Сенат; в «Петербургских строфах» — «правительственные здания», Адмиралтейство, опять Сенат и Сенатская площадь. Отметим также символику, связанную с числом *четыре*. И у Мандельштама, и у Белого, и у Галича это число означает аполоновскую упорядоченность Петербурга. Сравним: *как четыре строки* у Галича, слово *квадриги* в «Декабристе». Сема симметрии и четверичности содержится в слове *шахматы* («А рядом в шахматы играют»). Число *четыре* обыгрывается и на страницах «Камня»: сравним, например, в стихах «Айя-София»: «Прекрасен храм, купающийся в мире, // И сорок окон — света торжество; // На парусах, под куполом, четыре // Архангела — прекраснее всего».

Но интертекст Галича полемичен. Его герой контрастирует с мандельштамовским, а мысль оспаривает идею старшего поэта. «Вернее труд и постоянство», — заключает декабрист Мандельштам, отрекаясь от духа революций. Иначе и не мог мыслить Осип Эмильевич между февралём и октябрём семнадцатого, на фоне бесцельной войны и большевистских демонстраций в Петербурге. Его герой — носитель памяти культуры, нежный и сентиментальный хранитель её невидимой ткани (как и герой «Камня»). «Пустые небеса» не захотели жертв во имя свободы — но есть ещё эстетика культуры; в ней Мандельштам находит больше правды, чем в дискурсивном наследии веков. В идеях прошлого неизбежно есть ошибки, но культура прекрасна, и в этом ошибки нет, и в этом прочнейшая истина. «Шумели в первый раз германские дубы. // Европа плакала в тенетах. // Квадриги чёрные вставали на дыбы // На триумфальных поворотах...» — в этих изящно стилизованных стихах — не исторический очерк, а

<sup>10</sup> Уточнение даты по одной из первых публикаций в альм. «Исход» (1918). См.: *Меу А. Г.* Комментарий // Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академ. проект, 1997. С. 546. (Новая 6-ка поэта). Стихи О. Мандельштама цит. по указ. изд., цитаты не оговариваются.

<sup>11</sup> Ю. Нагбин вспоминая, как они с Галичем соревновались в знании поэзии, называет четыре стихотворения Мандельштама, два из которых связаны с Петербургом, в их числе «Петербургские строфы» (Цит. по изд.: *Галич А. А.* Генеральная репетиция. М., 1991. С. 497).



гамма вдохновения и страсти. В них есть та по-детски очарованная созерцательность, от которой Мандельштам умеет эффектно переходить к драматическому слову (как в знаменитом «Сусальным золотом горят...»), и действительно детское простое убеждение: смысл вещи в её очертаниях, в звуке, цвете, всей сенсорной гамме — в красоте. Не так убедительна мудрость мудрости, как её красота.

Так написал Мандельштам. Но едва ли так читал его Галич. Для него герой Мандельштама был отступником. Не от дела революции (в «Романсе» восстание — не общественный, а нравственный акт) — но от дела чести. И тогда небеса вовсе не пустые, и они *хотят* жертвы, и бездействие значит бесчестие. Тут перед нами не повзрослевший и прозревший герой, а антигерой, нравственно слепой и трусливый сноб, не доросший до той молодежи, на которую он привык смотреть свысока. Вернее не «труд и постоянство», а нравственный поступок. Но подчеркнём: у Мандельштама и Галича даны не разные люди, а разные оценки одной и той же возможности — «не выйти на площадь». Галич не позволяет герою Мандельштама спокойно отойти от дел, утешиться халатом и шахматами. Нет, кто в момент выбора искал покоя — пусть у того потом отнимет покой совесть, — говорит певец.

Таким представляется «Петербургский романс» в качестве сингулярного текста. Но данный очерк ничего нам не сказал о секрете писательского предвидения. Остался тёмным и другой вопрос, теснейше связанный, как мы убедимся, с первым: почему *площадь*? У поэта не было обычных месяцев на создание песни<sup>12</sup>, в ней ничто не может быть выискано и выверено, её образы приняли свою форму в момент потрясения по загадочным законам творческой интуиции. И вот в Дубне (не в Ленинграде), при работе над фильмом о Шалапине (не о декабристах), в связи с оккупацией (не с восстанием) — к поэту пришло... видение Сенатской площади 14 декабря. Почему?

Ответ придётся искать уже не в тексте, а в контексте. Тем более что авторская песня воспринимается не иначе как на фоне других песен и авторского комментария. Поэтому, что бы ни интересовало нас в стихах Галича, авторский контекст должен быть обязательно учтён. А кроме него ещё как минимум две смысловых сферы — архетипический слой культуры

<sup>12</sup> По словам Галича, несколько месяцев — обычный для него срок работы над песней (См.: /214/). Когда песня выносилась на публику, работа над ней не кончалась, что отражено фонограммами (См.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторских песен // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 172–180); записи же «Петербургского романса» почти не дают вариантов. Характерно, что другие центральные тексты «пражского цикла» писались годами (См.: Там же. С. 176–178; Крылов А. Е. «Снова август» // Вопр. лит. 2001. Вып. 1. С. 295–308).

и социокультурный контекст 60-х годов: другими словами, культурная панхрония и синхрония.

Прежде всего, в этой перспективе необходимо увидеть два образа.

### 3. Площадь и поле

Различные площади упоминаются Галичем как минимум в трёх из «пражских» песен: Сенатская площадь в Петербурге («Петербургский романс»), Вацлавская в Праге («Но танки идут по вацлавской брусчатке...» /241/), аппельплац фашистского концлагеря («Баллада о Вечном огне»).

И за рамками «пражской осени» мы часто встречаем *площадь* у Галича: «И по площади Красной, шалея, // Мы шагали...» /96/; «А на картиночке — площадь с садиком» /163/; «Падает на аппельплаце // Забитый насмерть Адам!» /192/. Она может появляться в песне Галича даже без видимой поэтической необходимости. Почему, например, сознательный Егор Петрович идёт не где-нибудь, а «по площади по Трубной» /199/? Что, здесь его поступок обретает какой-то особый смысл? Да, именно так. Он идёт по площади иначе, чем шёл бы, скажем, по переулку — он идёт не без гордости. И даже Трубная не только для рифмы: таков уж масштаб Егора, до Красной он не дорос. Да и зачем Красная? Любая наша площадь почётна, по любой — советский человек пройдёт с высоко поднятой головою. Конечно, если он *сознательный* советский человек.

В основе приведённых примеров лежит архетипическое значение площади.

В сознании культуры город изоморфен миру (представлению о нём), поэтому он способен служить моделью мира<sup>13</sup>. Город — семиотическое пространство, то есть такое, которое не просто существует, а г о в о р и т, несёт информацию; его элементы: улицы, дома, топонимы, их расположение и соотношение — являясь собой, являются также знаками, говорящими с каждым приезжим или местным на своём культурном языке. Внутри же города выделяются особые микро-локусы, семиотизированные в наивысшей степени. К ним, безусловно, относится площадь.

Площадь — одновременно язык и текст<sup>14</sup>. Каждая историческая площадь — Красная, Сенатская, Трафальгарская или площадь Согласия — это

<sup>13</sup> См.: Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — Текст — Семиосфера — История. М., 1999. С 188–189.

<sup>14</sup> Сравним: «Как и всякий другой город, Петербург имеет свой “язык”. Он говорит нам своими улицами, *площадями*, водами, островами, садами, зданиями, памятниками, людьми, историей, идеями и может быть понят как своего рода гетерогенный *текст*...» (Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы: (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 274). Курсив в цитатах здесь и далее — наш.

текст со своей системой смыслов, но каждая из них одновременно площадь вообще, представительница единого архетипа. Для Галича площадь важна в обеих ролях. Сенатская и Красная площади у него суть сгустки культуры, истории, мифологии, но они же — и семиотическое пространство, дающее возможность создавать бесчисленные новые смыслы на основе старых, даже порождающее эти смыслы, оставляя поэту лишь выбирать нужное для текста и отбрасывать лишнее; они же и цельные знаки языка культуры, «готовые к использованию» в художественном тексте. Приняв во внимание семиотику города, мы убедимся, что многие её аспекты были вняты Галичу и сознательно привлекались им в соответствии с актуальными художественными задачами.

Семиотическое поле города включает площадь в несколько оппозиций, главная из которых — *центр/периферия*. В городском пространстве площадь противопоставлена окраине, различным загородным и пригородным локусам, «чреву» города, а также его чердакам и мансардам («по вериткали»). В большом географическом пространстве площадь, как модель города и его символическая метонимия, противостоит некультурному пространству — полю<sup>15</sup>. Поэтому искусство, рисуя отлучку героя из культурного мира либо возвращение в него, часто использует площадь как своеобразные ориентир: «Боевые лошади // Уносили нас, // На широкой площади // Убивали нас» (Э. Багрицкий); «...Уходя в ночную тьму, // С белой площади Сената // Тихо кланяюсь ему» (А. Блок). «А потом в разноцветных нашивках // Принесли мы гвардейскую статью <...> // И по площади Красной, шаля, // Мы шагали...» /96/. По Мандельштаму, «На Красной площади всего круглей земля», а скат её доходит краем «до рисовых полей» («Да, я лежу в земле, губами шевеля...») Вспомним также исторический парад в 1941 году, когда прямо с площади солдаты уходили на поле боя.

Из универсальных свойств площади для нас важны три:

1. Она является центром, поскольку здесь сосредоточены власти: гражданские и церковные (небесные). Центр города (поселения) первоначально осмысливался именно как с а к р а л ь н ы й ц е н т р. И, так как город по своему культурному значению является моделью универсума, центр города символизировал центр мира<sup>16</sup>. Эту символику певец подчёркивает, упоминая в рефрене Синод и Сенат, наличие которых в «тексте»

<sup>15</sup> Сравним выстраиваемую В. Михайлиным культурную оппозицию *дикое поле / дом и храм*. (Михайлин В. Русский мат как мужской обценный код: Проблема происхождения и эволюция статуса // Новое лит. обозрение. 2000. № 43. С. 347–393).

<sup>16</sup> См.: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 208; Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. С. 31–39.

площади придаёт всему происходящему официальную и сакральную значимость. Сравним: для *генеральской дочери* святое воспоминание о родине связано именно с площадью /163/.

В этом смысле противоположность площади — профанные локусы города, маргинальные в пространственном и/или социальном отношении. Например, зланные места или тюрьмы. Сравним показательный пример с упоминанием тех же правительственных зданий: «Не сидеть вам ни с Синоде, ни в Сенате. // А сидеть вам в Соловках да в Бутырках...» /108/. *Табор*, как лексическая антитеза *площади*, — это место, находящееся за городской чертой (в *поле*), но близко к ней — внешняя периферия. Табор населяют люди, ведущие анти-городской образ жизни: кочевой, ночной, преступный, вообще не совсем человеческий (сравним эпитет *щелячий*). В то же время *табор* может получать в стихах Галича положительную оценку, как место свободной и естественной жизни, но и тогда автор противопоставляет его *центру*, городу, столице: «Жил в Москве я, в *столице мира* <...> // А мне, глупому, лучше б в *табор*, // Лошадей воровать по сёлам» /187/. Площадь и её атрибуты могут противопоставляться ссыльно-лагерным локусам, как, например, в песне «Вот пришли и ко мне седины...»: с одной стороны, «...Роскошный герой Будённый // На роскошном скакал коне», «Маршируйте к плечу плечом», с другой — гибельные локусы Бабеля, Цветаевой, Мандельштама. Аналогично сопоставлены Сенатская площадь и ссыльная Караганда /163–164/.

2. Площадь т е а т р а л ь н а. Она подобна сцене, а её архитектура — декорациям. Но не в смысле искусственности или фальши. Театральность не ложь, а особого рода адресованность слова и жеста: они рассчитаны на зрителя, которого, однако, положено не замечать. Всё происходящее делается для наблюдателя, к а к б ы н е с у щ е с т в у ю щ е г о<sup>17</sup>. И в самом деле, солдаты, разыгрывающие смену караула, ведут себя так, как будто они не видят собравшихся зрителей; более того, они должны в точности соблюсти процедуру, даже если вокруг не будет ни души. И всё же эта красивая условность предназначена именно для зрителей, и самой условностью, непременностью и пластической избыточностью многое говорит им о силе и стабильности государства. Всё совершаемое на площади-сцене по сути не событие, а с о о б щ е н и е, ведь площадь, как и подмостки — пространство семиотическое, и всё творящееся здесь имеет з н а к о в у ю природу. Это вдвойне верно, если речь идёт о Петербурге, так как театральность является специфической чертой его культурного облика<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> См.: Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 586–588.

<sup>18</sup> Это отмечает Лотман, ссылаясь на характерные впечатления стороннего наблюдателя — маркиза де Кюстина (См.: Лотман Ю. М. Символика Петербурга... С. 215–216).

3. Театр как таковой семиотичен, однако не сакрален, а наоборот, оценивается как профанный локус лицедейства. Совсем другое дело, если сценой является площадь. Любое событие, слово, знак она сакрализует, придаёт ему символический смысл высочайшей степени. Это уж не действие, а культурное деяние, концептуальный акт; на сцене «слово становится делом // И грозит потрясением основ» /363/. Сложение условий *площадь* и *действие* неизбежно приведёт нас к государственному (гражданскому или военному) р и т у а л у, какими была богата жизнь имперской столицы, будь то романовский Петербург или советская Москва, — в первую очередь к демонстрации либо параду.

В песнях Галича есть и демонстрации, и парады, и митинги, и прочие площадные ритуалы. Вот и в «Петербургском романсе» выступление декабристов больше похоже на демонстрацию, чем на революцию: полки всего лишь *стоят*, на площадь достаточно *выйти*, это действие самоценно, потому что его знаковый, символический смысл полностью заслоняет политический.

Пространство активно порождает смыслы тогда, когда оно наполнено действием, движением. Наиболее типичный сюжет площади у Галича — войсковой парад или построение, особенно в 60-е годы. Сравним «Левый марш» (№ 10–11)<sup>19</sup>, «Ночной дозор» (1964 или 1965), «Закон природы» и «Вальс, посвящённый уставу караульной службы» (зима 1965/66). Впервые мотив построения намечен ещё раньше, в песне «Уходят друзья» (№ 4–6): «И, как спятивший трубач, спозаранок // Уцелевших я друзей собираю. // Я на ощупь, и на вкус, и по весу // Учиняю им поверку...» Даже в год 20-летия Победы военная тема воплощается у Галича не в батальных, а именно в парадных и строевых мотивах, иногда с признаками нарочитой литературной условности, как в «подражании Беранже».

Дело здесь, однако, не в Беранже. Военный ритуал излюблен Галичем именно потому, что это семиотический механизм, который вместе с пространством площади позволяет Галичу построить с о б с т в е н н у ю х у д о ж е с т в е н н у ю м о д е л ь, которая объединяет перечисленные песни, «Петербургский романс» и еще ряд вещей. Составляющие этой модели — пространство площади (или плаца), расчерченное для прохождения войск в определённом направлении; место военачальника, принимающего

<sup>19</sup> Уточнённые даты взяты из статьи: *Крылов А. Е.* О проблемах датировки... Там же приведён хронологический список первых 19 песен Галича по данным исследования на 2001 год. При необходимости в скобках мы будем указывать номера по этому списку, так как внутри него большинство песен имеют лишь относительную датировку.

парад; фасады правительственных зданий, обрамляющие площадь, как исторические декорации, и напоминающие о прежних торжествах, мятежах и казнях (так сказать, городской «интертекст»). Важную роль в ценностной ориентации локуса площади играют *право* и *лево*, иногда синонимичные понятиям *прямо* и *вспять*. Эта оппозиция, конечно, «помнит» фольклорно-мифическое значение правой стороны как «верной» и левой как «ложной»: «...Любое движенье направо // Начинается с левой ноги» /96/, в «Левом марше» к этому добавляется политическое значение слов *правый* и *левый*, внятное каждому советскому слушателю и полемически соотнесённое с «Левым маршем» Маяковского. Наконец, «маршевая» модель предполагает и структурную противоположность площади, которой становится *поле боя* как локус, *военные годы* на темпоральной оси и сам *бой* как событие.

Художественная модель *площадь / поле*, как любая подобная модель, имеет набор «своих» мотивов. Это, в частности, парадно-маршевая атрибутика, нарочито символическая и условная, как театральная бутафория:

— *Барабан*: «И будут бить барабаны» («Вальс, посвящённый уставу...»); «И склоняют колени под гром барабанный // Перед этой загадкой главы правительств» («Баллада о Вечном огне»).

— *Труба* (в сакральном либо профанном значении): «Только порою мы слышим, как будто // Вновь трубы трубят» («Ошибка»); «И, как спятивший трубач, спозаранок // Я оставшихся друзей собираю» («Уходят друзья»); «Слышишь — труба в гетто // Мёртвых зовет к бою», «Но зовет труба в рукопашный...» («Баллада о Вечном огне»); «Выводит взвод тамбурмажор»<sup>20</sup> («Закон природы»). Отнесём к числу примеров и песню «Слава героям»: исполняя её, Галич имитировал голосом звук военного оркестрового марша.

— Мотив *строевой подготовки*: «И вколачивал шкура-ефрейтор // В нас премудрость науки наук» («Вальс, посвящённый уставу...»); «Меня песочит старшина, // Чтоб понимал войну. // Меня готовит старшина // В грядущие бои»; «За каждый шаг и каждый сбой // Тебе держать ответ!» («Бессметный Кузьмин»); «Там, у речной излучины, // Зелёная кровать, // Где спит солдат обученный, // Обстрелянный, обученный // Стрелять и убивать» («Баллада о Вечном огне») — В отличие от чести и доблести, которые соприсродны человеку, парадно-строевые (ритуальные) навыки прививаются, ведь это в сути своей *язык*, а языки приходится учить (сравним характерное «чтоб *понимал* войну»). И государственная система прилагает много усилий к тому, чтобы *вколотить* своим гражданам язык повиновения.

<sup>20</sup> Тамбурмажор возглавляет весь оркестр горнистов и барабанщиков, и значит, в данном примере содержатся оба мотива.

— Наконец, площади сопутствует мотив *инверсии*.

В качестве примера интересно сравнить Парад Победы в «Вальсе, посвящённом уставу...» и шествие памятников в «Ночном дозоре», которые составляют «зеркальную» пару. Парад 24 июня 1941 года принимает живой Сталин, через 20 лет — он же, но как хтонический пришелец из «государственного» царства теней. Соответственно в «Ночном дозоре» он стоит, как палач, на лобном месте — то есть н а п р о т и в трибуны мавзолея, где он принимал парады живые. Вероятно, что и шагает *парад уродов* неправильно — от Васильевского спуска к Манежной. То, что должно двигаться, каменеет («На часах замирает маятник», прохожие падают в шоке), а статуи, наоборот, ходят. Инверсировано также и время: вместо утреннего часа, когда проходят обычные парады, памятники шествуют в начале ночи. Посвоему противоположны и ритмы двух песен — вальс в первом случае и марш во втором. Перед нами пример и н в е р с и и, вполне логичной при описании мира, лежащего за границами культурного пространства-времени, в зоне хаоса<sup>21</sup>, — в данном случае, в мире мёртвых.

Символическая *площадь* живёт парадной жизнью днём, но и ночью вершит свою имперскую работу, пугая, унижая, уничтожая простого гражданина, созида я страх и трепет, пробуждая тени исторических и внеисторических ужасов.

Существование этого поэтического комплекса подтверждается примерами, далеко отстоящими во времени от Галича. Таковыми богата русская классическая литература, особенно сюжет «маленького человека». Вспомним, где Акакий Акакиевич лишился своей шинели, — *на столичной площади ночью*. И роковое «Ужо тебе!» пушкинский Евгений произнёс *ночью на Сенатской*. Заметим и то, что Евгений подходит к памятнику со стороны дома Лобанова-Ростовского, то есть сзади. И конечно движение памятника — самая впечатляющая инверсия, прямо повторенная Галичем.

Но и вне всякой связи с царством теней Красная площадь способствует инверсиям: «...Движенье направо // Начинается с левой ноги». Мы видим *роскошного героя Будённого* гарцующим на площади — и тут же находим оксюморон: «Ах, *забвенья* глоток студёный, // Ты охотно *напомнишь* мне» /193/; мы читаем: «И под мраморным обелиском // На распутице площадей...» — и тут же: «Разве есть земля *богоданней*, // Чем *безбожная* эта земля?» /354/. Пространственное и ритуальное суть, конечно, метафора нравственного: дезертиры судят героев, жизнь оказывается виной, *друзьями назвались враги*, память равняется забвению. Но началось-то всё с незамечен-

<sup>21</sup> См.: Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. С. 189.

ного знака, всё было смоделировано в правительственном ритуале, освятившем закон инверсии: п р а в о е и щ и с л е в а. Таков лукавый язык площади, и горе тому, кто вовремя его не выучил. «Судьба, как и поэты, любит инверсии», — повторял Галич слова В. Жуковского<sup>22</sup>. Образ перевёрнутого мира певец впервые создал в своей песне № 7 «Про маляров, истопника и теорию относительности», кстати опираясь именно на инверсию направлений: «А шарик вертится и вертится, // И всё время — не туда...» Затем этот мотив, опять в форме шутки, был затронут в «Праве на отдых». Но только приуроченная к площади, инверсия получила не комический, а пафосный, онтологический смысл.

Если Красная площадь служит у Галича знаком государства, то её перверсный характер моделирует образ государства перевёрнутого и извращённого в самом своём основании.

В пространстве почти всех площадей есть деталь, достойная отдельного разговора. Это памятники. Главный же монумент России и русской литературы расположен именно на «нашей» Сенатской площади. Вспомнив об этом, мы сразу заметим труднообъяснимую странность «Петербургского романса»: Медного всадника в нём нет.

В нашем сознании *площадь с садиком и камень с медным всадником* — не два объекта, а скорее один. Без творения Фальконе немислима Сенатская площадь и, что гораздо важнее, «петербургский текст» русской литературы<sup>23</sup>. К тому же 14 декабря каре восставших «московцев» встало вплотную к медному всаднику, Александр Бестужев демонстративно точил саблю о гранитное основание памятника. Так что автор «Романса» мог забыть о нём только нарочно. Галичу отчего-то мешало присутствие монумента Фальконе. Даже виртуальное, в инерционном представлении слушателя. И, как будто желая стереть всадника со своей картины, как заслоняют нежелательные памятники при съёмке исторических фильмов, Галич упоминает других скульптурных коней: «О доколе, доколе — // И не здесь, а везде — // Будут Клодтовы кони // Подчиняться узде?!»<sup>24</sup>. Особенно приме-

<sup>22</sup> Галич А. А. Генеральная репетиция. С. 393.

<sup>23</sup> Памятник на Сенатской фигурирует, наверное, в большей части петербургских мифов. Неотделимый от пушкинской поэмы, он стал «своеобразным фокусом, в котором сошлись многие лучи и из которого ещё больше лучей осветило последующую русскую литературу» (Топоров В. Н. Указ. соч. С. 275). Памятник Петру как пушкинский и мифологический мотив неоднократно обыгрывался самим Галичем (см.: Кулагин А. В. «Медный всадник» и поэзия А. Галича // Болдинские чтения. Саранск, 2002. С. 8–16).

<sup>24</sup> На фоне этих строк, есть основания думать, что и в начале песни упоминаются фигуры Анничкова моста: «...Здесь мосты, словно кони, — // По ночам на дыбы». На это указыва-



чательны слова *не здесь, а везде*. Это *везде*, без сомнения, начинается с Сенатской площади. Но знаменитые фигуры Аничкова моста отвлекают нас от внутреннего созерцания Всадника, и даже заменяют его; недаром Галич использовал притяжательный эпитет *Клодтовы*, напоминающий излюбленную в XIX веке перифразу медного всадника — «Фальконетов монумент».

Выходит, Галич оставил на своём полотне коня, скрыв от наших глаз наездника. И это закономерно по нескольким причинам. Конь символизирует Россию. А она подчинялась не только самодержавной узде. Галич остро слышал исторические «рифмы», в том числе между романовскими и советскими сюжетами («Столетие — пустяк!» /131/). Всадники на спине коня менялись, но оставались исторические и духовные проклятия страны. Поэтому после *Клодтовых коней* логичным продолжением звучат слова «И всё так же, не проще, // Век наш пробует нас...» — при старых всадниках так же, как при новых. Галич никогда не высказывал инвектив в адрес Петра, считая его, как можно предположить, не худшим из правителей России; не возлагал на него ответственности за исторические беды, тем более — за большевистскую революцию, как порой делали это художники начала XX века<sup>25</sup>. В «Караганде» фальконетов памятник тоже не играет историософской роли, а служит просто дорогим воспоминанием. Медный всадник — столь важная часть «петербургского мифа», что иногда его отсутствие не менее значимо, чем присутствие. Отводя от него взгляд, Галич отстраняет нежелательные мифические смыслы, способные заслонить или исказить его собственные заключения об истории и современности.

Важнейшей структурной антитезой *площади*, как уже говорилось, является в поэзии Галича *поле*.

Архетипически оно противопоставлено *площади* как *природное* — *культурному*, *открытое* — *замкнутому*, *незнаковое* — *знаковому*, *стихийное* — *упорядоченному*. Эти семы Галичу не чужды; но любой художник, составляя из парадигмы культурного языка текст своего поэтического мира, придаёт универсальным образам индивидуальное звучание — авторизует их. По Галичу, антитеза имперской *площади* — не любое поле, а *поле боя*. При этом противопоставляется *боевое строевому*, шире — *реальное*

---

ет множественное число (скульптуры Клодта парные) и соседство слова *мост*. Нельзя согласиться с А. В. Кулагиным, видящем в данных стихах образ медного всадника (см.: Там же).

<sup>25</sup> Сравним: «Не на своих сынов работал — // Бесам на торжество! — // Царь-плотник...»; «Не ты б <...> — // Не гнил бы там на полустанке // Последний твой внучок»; «Родоначальник — ты — советов, // Ревнитель Ассамблей!» (*Цветаева М. И.* Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 181–182). Выделено М. Цветаевой.

ритуальному. Бой ничего собою не означает, ничего не демонстрирует и ни к чему не стремится, кроме победы («Не искал... ни чинов, ни разживу /97/»). В нём живёт и говорит природная, естественная правда. Знаковое в этом плане расценивается как лукавое, морочащее. Ритуалы — лгут и ловят в свою нехитрую сеть простодушного, честного солдата. В «Вальсе, посвящённом уставу...» с одной стороны Красная площадь и Сталин на мавзолее, с другой — солдат, с боями прошедший от Волги до Белграда. В марше штрафников заглавие и рефрен соответствуют войску на марше, куплеты — боям. В гневной песне, адресованной Насеру, злодей занят казнями на площади (апельплаце) и держится подальше от передовой, которая суждена лучшим людям, поэтам /192/. «Ошибка» тоже построена на контрасте *полевого / строевого* и *полевого / столичного*. Солдаты настолько выучены, что и мёртвые не нарушают строя («Так и лежим, как шагали, попарно») <sup>26</sup>; они так отважны, что готовы вторично сражаться и погибнуть за Родину. Воспитанные площадью и плацем, они были преданы и погибли не за грош, и вот им кажется, что площадь снова зовет их. Однако это не боевая труба. Это кощунственно гуляет по безымянным могилам правительственная охота <sup>27</sup>, — потомки явились не затем, чтобы призвать к повторному подвигу, а чтобы вторично предать, осквернить, попать ногами прах верных слуг. Рассматриваемая антитеза играет огромную роль также в «Балладе о вечном огне».

У противопоставления *передовой* и *площади* есть один аспект, сегодня уже понятный не каждому слушателю. Оно связано с ситуацией в литературе 60-х годов, а точнее, в критической оценке литературы о войне. «Оттепель-

---

<sup>26</sup> Согласимся с А. Костроминым в том, что фактически здесь не может идти речь о строе (*Костромин А. «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и всевременные // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 148–165*). Но исследователь верно указывает, что текст символичен, а погибший мерекюльский десант — не тема, а повод к созданию песни (Там же. С. 163–164). В таком случае читатель только одним образом может понять слова *как шагали, попарно*: солдаты погибли, не вступив в бой, на марше (поэтому и *зазря*).

<sup>27</sup> А. Костромин верно подчёркивает, что в тексте этого не сказано (Указ. соч. С. 163–164). Но, вероятно, в сознании Галича охота оставалась правительственной всегда. Просто с годами изменился его взгляд на категорию «художественного обобщения»: певец счёл нужным раскрывать имена антигероев. Слова «мы — поименно! — вспомним всех» /161/ написаны в 1966 году. Об этом же Галич говорит в передаче радио «Свобода» 11.01.75 (См.: /170/). Сравним в фонограмме концерта (не ранее 1969 года): «Я как-то раньше этого не говорил, теперь я понял, что это надо говорить, насчёт “толстомордого подонка”». Это имеется в виду Жданов» /269/. Данная эстетическая динамика объясняет, почему Галич в 1963 году скрыл фактуру своей песни за балладной условностью, но детально раскрыл её в 1974-м, когда подробности были уже отчасти забыты.

ная» военная проза (В. Быков, Ю. Бондарев, В. Богомолов и др.) избрала подчеркнuto человеческий, личный и гуманный угол взгляда на Великую Отечественную и противопоставила его соцреалистической «эпичности», ориентированной на создание советской «Войны и мира»<sup>28</sup>. Официозная критика «октябрьского» направления стала бороться с новой военной («лейтенантской») прозой, используя ложно истолкованные категории *лиричности / эпичности* и идеологические понятия *объективности / субъективности*, так много значившие в теории соцреализма. Новая литература о войне загонялась в рамки «лирической прозы» и, хуже того, снабжалась ярлыком «субъективности» (читай: неблагонадежности). Суть спора была при этом в его «подводной» стороне — в непроизносимых вопросах о том, какую роль в победе сыграла партия и лично Сталин и в чём причина поражений, с которых началась для нас война. «Эпическая» литература отдавала честь Победы светлой когорте вождей и фокусировала сюжет войны на параде 1945 года. «Лейтенантская» — находила войну в окопах и сосредоточивала внимание на внутреннем мире героя. За что и попадала под подозрение. Даже в середине 70-х годов А. Ф. Бритиков расценивает «субъективность» как крамолу военной прозы, которую может извинить разве что «общий интерес общественной мысли к возрастанию роли субъективного фактора в истории». «Индивидуализация сознания народа», — пишет критик, — обязательно должна быть «социально ориентированной», а индивидуальная способность подчинять обстоятельства имеет непрменный «социальный источник». Василя Быкова он упрекает в создании «малоправдоподобного примитивного характера» особиста Сахно, ставшего предателем, зато горячо приветствует писательскую послушность. В журнальном варианте повести Бондарева «Батальоны просят огня» «бесполезная гибель батальонов <...> нужна была автору, чтобы обличить себялюбивого военачальника» и поэтому «стратегическая проблема решалась как *отвлечённо нравственная*. <...> В отдельном же издании гибель батальонов познается как *необходимая целесообразность*»; «в подобном направлении исправлял свою повесть “Двое в степи” и Э. Казакевич»<sup>29</sup>. Мы можем только догадываться, какая сила толкала писателей в подобном направлении... Как должна была давить литературная система, требуя от них (по сталинской традиции) «партийности» в литературе, как нуждалась она в «эпической объективности», чтобы представить позорные страницы войны «необходимой целесообразностью» и отнять победу у солдата в пользу партии и социальной системы. С «субъективно-лирической» же точки зрения вещи представлялись реально, а не «стратегически». Поэтому галичевская антитеза военной *передовой* и парадной *площади* есть, кроме прочего, строгая позиция, занятая певцом в актуальной ли-

<sup>28</sup> В противовес официозным ожиданиям *партийной Илиады*, «лейтенантская» проза выбрала из Толстого другой текст-ориентир — антивоенные «Свастопольские рассказы».

<sup>29</sup> Все приведённые цитаты см.: Бритиков А. Ф. Современная военная проза // Проблемы русской советской литературы: 50–70-е годы. Л., 1976. С. 116, 118, 125, 126–127.

тературно-идеологической полемике, — та гуманистическая позиция, которую занимала вся авторская песня 60–70-х годов.

Если *площади* сопутствует инверсия либо близкие к ней положения путаницы, релятивности и т. п., то поле способно «выпрямлять» их. *Площадь* в мире Галича, как мы уже видели, обманное место перевёртышей, где всё поставлено с ног на голову (ночной парад, оживший памятник, освящённая ложь). Зато бой уничтожает всякую неясность, он исполнен истинного человеческого и высшего смысла. Вспомним раннюю песню, в которой певец, кажется, впервые столкнулся с державным и военно-полевой локусы, — «Больничную цыганочку» (№ 4–6). Один из героев, *начальник*, принадлежит столице и Кремлю, он рассуждает о Сталине (как мы помним, это типично «площадной» персонаж), ездит на «чайке», его лечат профессора — в общем, *соль и слава родимой земли*. Второй, шофёр, не может духовно адаптироваться в державной столице, хотя житейски он устроился хорошо, жаловаться не на что, но в душе его пусто и разлад, который становится эмоциональным лейтмотивом песни и воплощается в формуле *печки-лавочки*. Эти слова (ещё не «заняты» Шукшиным), как и прочие прибаутки и звукоподражания, маркируют в языке Галича хаотическую путаницу мира. Так характеризуется жизнь, когда её священный смысл выхолощен (кстати, слово *цыганочка* в заглавии отсылает нас к близкой по смыслу «шалманной» парадигме). В настроении шофёра превалирует злое, циничное равнодушие: «...В этом лучшем из миров // Мне всё давно до лампочки, // Мне всё равно...». Но вот начальник умер. Тогда шофёра охватывает воспоминание о войне, которую они прошли вместе, и звучит оно как человеческая истина в сравнении уродливой московской жизнью.

Не под огнём противника, а в центре своей столицы ждёт человека самое опасное зло и насилие: невидимое, непреодолимое. Там, под прицелом чужих стволов, он боец и борец, сильный своей правдой и волей. Здесь — он бессильная жертва *в ореоле своей вины*.

На фоне общекультурного представления о городе как универсальной модели и сакральном центре мы ясно видим у Галича картину перверсного, искажённого мира. В этом мире *центр* охвачен хаосом, обесмыслен и враждебен жизни. И напротив, подлинную человеческую правду и смысл нужно искать *в поле*. В кровавом месиве войны больше истины, чем на лукавых площадях столиц. *Площадь* моделирует государство; несомненно, ему и приписываются в итоге свойства площадей, изображённых певцом. Советский Союз — перевёрнутая страна. Страна, где знак (язык) призван к обману и сокрытию истины. Страна, в которой дьявольский хаос притворился порядком.

Такой урок преподаёт нам Красная площадь Галича.

Но иначе обстоит дело с Сенатской.

В «Петербургском романсе» именно площадь стала трибуной, с которой говорит истина.

Противоречит ли это сказанному выше о значении *площади*? Нет. Ведь по художественной природе площадь — модель, то есть факт поэтического языка, и на этом языке могут быть высказаны различные взгляды и оценки мира, порой «диаметрально противоположные»<sup>30</sup>. Герой одной из песен Высоцкого — микрофон, страдающий от того, что он вынужден усиливать ложь. Но у него нет выхода: «По профессии я усилитель»<sup>31</sup>. Площадь — тоже усилитель слова, произнесённого в её театральной акустике. Модель не может *взвзывать*, как мыслящий микрофон Высоцкого, и опротестовать решение художника. Но она больше не хочет *усиливать ложь*. Что же, сам художник, Александр Галич придёт ей на помощь и позволит провозгласить и освятить истину. Его слово очищает не только совесть, но и язык культуры. На державную сцену, между Синодом и Сенатом, впервые вышел тот, кто избавит её от семиотического проклятия, от той искажённой референции, когда слово значит не то, что должно, а как раз обратное.

Декабристы своим молчаливым жестом ставят вещи с головы на ноги, излечивают язык эпохи, возвращают ему изначальный смысл и жизнь. Они о п р а в д ы в а ю т м и р, гибнущий в нравственном хаосе, — потому что «одно слово правды весь мир перетянет».

#### 4. Провидец

Мы не случайно вспоминаем эту нравственную формулу, тесно связанную с идеологией советского инакомыслия. Хотя Галич не был активным правозащитником, он гордился своим нечаянным пророчеством. Комментируя «Романс», поэт не приписывал себе прямого влияния на мысли и поступки московских демонстрантов, но неизменно подчёркивал, что «Петербургский романс» был им известен за день до выступления:

Я подарил её [песню. — С. С.] своим друзьям, они её увезли в Москву, и в Москве в тот же вечер, на кухне одного из московских домов <...> хозяин дома прочёл эти стихи; присутствующий Павел Литвинов усмехнулся и сказал: «Актуальные стихи, актуальная песня». Это было за день до того, как он с друзьями вышел на Красную площадь протестовать против вторжения <...>

<sup>30</sup> Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 567.

<sup>31</sup> Высоцкий В. С. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Екатеринбург, 1997. С. 273.

Я довольно часто пел эту песню, пел её во многих компаниях, но пожалуй, никогда я так не волновался и никогда я не был так рад спеть эту песню, как в тот день, когда мне позвонил вернувшийся из ссылки Павлик Литвинов и позвал к себе домой. И вот они сидели рядом: Павлик, Наташа Горбаневская... участники той памятной демонстрации на Красной площади. И прямо глядя им в лицо, видя их глаза, я спел эту песню<sup>32</sup>.

Как можно видеть, Галич гордился той аберрацией смысла, которая произошла с его «Романсом» после 25 августа; в его собственном представлении песня прочно связалась с демонстрацией у лобного места. И всё же поэт не создавал идеи времени, а улавливал и предугадывал их. Действительно, мысль первых правозащитников состояла в том, чтобы «требовать от государства соблюдения его собственных законов». Этой задаче соответствовала их простая семиотическая тактика: «не трактовать, а воспринимать буквально»<sup>33</sup> сакральные тексты современности — то есть о ч и с т ы й я з ы к э п о х и. И если А. Вольпин или Ю. Телесин санировали язык права, то Галич — очищал язык культуры — например, возвращал *площади* её высокий смысл. В широком контексте этот дискурс соответствовал стратегии самой хрущёвской «оттепели»: вернуться к незамутнённому истоку, освободить первоначальную идею революции от последующих искажений, — так что и в этом смысле правозащитники «ловили на слове» советских идеологов.

И раз Галич так хорошо понимал язык «оттепели», то ясно ему было и то, что вчера ей пришёл конец, а одновременно — и конец прежнему языку *винных стоек* и *полночных кухонь*. Им уж больше не «остановить солнце», он так истеряся и ослабел, что за него даже не убивают. Говоря стихами Гумилёва, «дурно пахнут мёртвые слова». Значит, пришло время нового языка, глаголящего истину с первозданной силой, — языка, который награждается костром, петлёй, лагерем. В «исполнении» декабристов, это язык поступка. И в остальных «пражских» песнях Галич призывает человека как будто к действию. Мы даже не замечаем, что порой... это д е л о и е с т ь с л о в о. Недаром декабристы-демонстранты в итоге сравниваются со словом: «От Синода к Сенату, // Как четыре *строки*».

«Вообще термин “инакомыслие” неточен, потому что самым существенным в диссидентстве было инакословие. То есть в конечном счёте — противопоставление общепринятому языку и стилю своего стиля и язы-

<sup>32</sup> Из передачи радио «Свобода» 23.11.74 (Цит. по: Галич А. Я выбираю свободу / Сост. А. Шаталов. М.: Глагол, 1991. С. 95–96, 98).

<sup>33</sup> Вайль П., Генис А. Указ. соч. С. 177.

ка», — пишут Вайль и Генис<sup>34</sup>. Говоря современным научным языком, борьба в первую очередь не против власти, а против дискурса власти.

Есть три языка. Язык площадей — это слово негативной сакральности, претендующее на истину и коварно исказившее пути референции, так что означает оно свою противоположность. Есть другой язык — профанный язык кухонь, который малосилен, потому что направлен лишь на дистанцирование от языка власти, но не на преодоление его. И есть с л о в о д е я н и е — живой язык сакрального и действенного слова, первоизданного в свой правдивости и силе, который Галич и считает единственно спасительным для личной и общей чести<sup>35</sup>. По логике русского литературоцентризма, антитеза слова и дела вылилась в противопоставление *слова* и *словес*. Слово — сакрально, действенно, словеса — профанны и бессильны. Отныне, после Праги, стыдно «гонять вечера в незатейливых спорах, // Побасенки слушать и воду толочь» /240/. Новое слово не может быть келейным и маргинальным, оно должно стать публичным, зазвучать *на площади* (в буквальном или символическом смысле) и гнать оттуда государственную ложь.

Наконец, новое время требует от человека л и ч н о й нравственной ответственности, слово-деяние говорится от лица *я*, а не *мы*. Простая принадлежность к интеллектуальному слою общества, например к фрондирующей интеллигенции, не даёт права на «кукиш в кармане», нравственно оправдан только тот, кто лично примет тактику публичного слова.

Безусловно, эти требования Галич распространял прежде всего на себя. В этом ещё одна смысловая грань «пражских» песен. Они — не только призыв к современникам, но и комментарий к собственной жизни, «творческая программа», личная клятва. Ведь все возможности, обрисованные в «чешском цикле», были реальными вариантами поведения, которые предлагало время А. А. Галичу, 1918 г. р., члену Союза советских писателей. И если путь Кузьмы Кузьмича был и неприемлем общественно, и немислим (разумеется!) лично, если он сулил клеймо «Г. П. Уткина»<sup>36</sup>, то другие пути

<sup>34</sup> Там же. С. 177.

<sup>35</sup> Сравним: «Если раньше пределом гражданской честности было неучастие, то теперь от порядочного человека потребовалось слово <...> Новый принцип — слово вместо молчания — стал главной заслугой диссидентства. Общество уже не могло быть таким же, как прежде: нельзя разучиться говорить» (Там же. С. 181). Конечно, имеется в виду громкое слово, а кухонное диссидентство равно молчанию.

<sup>36</sup> Статья «Краткой литературной энциклопедии» о Я. Эльсберге, известном не только литературоведческими трудами, но и политическими доносами, подписана псевдонимом «Г. П. Уткин» (ср.: ГПУ). Эта смелая шутка навсегда определила его место в истории литературы.

этого клейма не сулили, но были равно неприемлемы. Можно было сохранять мину «кухонного диссидента». А можно — принять как индульгенцию принадлежность к благородному сословию «шестидесятников» и тем удовольствоваться. Мол, «не эти дни мы ждали, а грядущие века», и не моя вина, что всё так плохо получилось. Вот эти соблазны Галич как поэт и человек, должен был отвергнуть публично и примерно.

Такой же нравственный персонализм мы легко найдём и в культурном составе диссидентства. 21 августа «коллектив предал личность, заменив коллективную ответственность на индивидуальную». «Все участники демонстрации [25 августа. — С. С.], в отличие от оккупационной армии, выступали не от лица народа, а только от своего собственного имени»<sup>37</sup>. К тому же, инакомыслие было столь сакральным состоянием «не от мира сего», что оказалось несовместимо с институциональной организацией. По мнению Вайля и Гениса, движение стало распадаться, как только устремилось к строгой форме<sup>38</sup>. Этот момент зафиксирован также в воспоминаниях Нины Воронель. С одной стороны, она пишет: «Мы уже ощутили наше “мы”, то есть что мы — группа. <...> Сразу после процесса [Синявского и Даниэля. — С. С.] начал стремительно меняться состав друзей. Из узкой кучки родилось движение, которое потом получило имя Демократического»<sup>39</sup>. Но оказывается, что одновременно начались и «фундаментальные противоречия», охлаждение и ссоры между прежними единомышленниками. После августа 1968-го образуются обособленные группы Ларисы Богораз и Марьи Синявской, а Воронели отходят от движения. По сей день мемуаристка не может скрыть своей идущей с тех пор неприязни, например, к П. Якиру и В. Красину, и даже к А. Синявскому<sup>40</sup>. Диссидентство было по природе глубоко личным духовным фактом. Показательно, что в годы «перестройки» ни одна политическая партия, основанная на диссидентских идеях и «кадрах», не смогла добиться успеха, зато деятель-одиночка Андрей Сахаров стал нравственным ориентиром времени. Соответственно этому и Галич в «Романсе» и других «пражских» песнях требует от человека л и ч н о й ответственности. Реальные декабристские общества были всё же жестко и прагматически выстроенной тайной организацией, и поэтому оказались вынуждены поступать моральными принципами: на фоне романтического бескорыстия и благородства рядовых членов и духовных лидеров (С. И. Муравьёв-Апостол), руководители-практики порой не разбирали средств для обеспечения политических целей (П. И. Пестель)<sup>41</sup>. Диссиденты избежали этой опасно-

<sup>37</sup> Вайль П., Генис А. Указ. соч. С. 318, 317.

<sup>38</sup> См.: Там же. С. 176.

<sup>39</sup> Воронель Н. Юлик и Андрей: (Гл. из кн. воспоминаний) // Вопр. лит. 2002. Вып. 5. С. 296.

<sup>40</sup> См.: Там же. С. 297–303.

<sup>41</sup> См.: Киянская О. И. Профессионал от революции: К вопр. о конспиратив. деятельности П. И. Пестеля в 1819–1825 годах // Лит. обозрение. 1997. № 4. С. 4–18.



сти, потому что (или — до тех пор, пока) каждая их коллективная акция была суммой личных нравственных актов. «Отвечая на извечный вопрос российской интеллигенции — кто виноват? — самые последовательные из советских интеллигентов ответили: мы», — пишут Вайль и Генис. Только в одном следовало бы уточнить эту мысль: не мы, а именно я! («Моя вина, моя война! // И смерть — опять моя!» /245/).

Публичное художественное слово как раз и обеспечивает личную ответственность и жертвенность, потому что в классической культуре нет ничего более личного, чем авторство. Сколь бы ни был громаден слой архетипов и интертекстов, сколь бы громко ни говорили эпоха и язык в творении художника, автор не умирает, потому что есть «шевеленье этих губ» (Мандельштам). В тексте ощущается и переживается читателем не только литературный, но и ж и в о й субъект речи. Тем более, в авторской песне, в которой анонимность, медиальная отстранённость автора от текста невозможна<sup>42</sup>. Некогда Мандельштам написал и п у б л и ч н о ч и т а л стихи против Сталина, желая отделить себя от монаршьих милостей (новая квартира в Нащокинском переулке была как примирительный дар), то есть сохранить личную честь интеллигента ценой гибели: «Это был этический акт, добровольный выбор смерти»<sup>43</sup>. В апологии публичного слова и жертвенности Мандельштам был наследником Некрасова и предшественником Галича.

Число слушателей не важно, лишь бы они были, само их присутствие отличает безответственное и безопасное слово от ответственного и опасного (этой мысли посвящена песня «Мы не хуже Горация»). Мандельштам прочитал свою эпиграмму «под великим секретом <...> не менее чем четырнадцати лицам»<sup>44</sup> — но, вероятно, и не многим более. Однако был услышан. А вот что принципиально — это категоричность позиции художника. Между *словом* и *словесами* не может быть середины, так как они равны чести и бесчестию — категориям, абсолютным по определению. Это нужно помнить, чтобы правильно оценить строгость Галича к современникам, пытавшимся найти формулу сосуществования с режимом, — строгость, которая потомкам может казаться излишней и несправедливой.

<sup>42</sup> Самиздатская и позднее цензурная печать дела не меняет: по эстетической природе авторская песня немедиальна, в т о р и ч н а я медиальность книжной публикации уже не может изменить первоначальную природу текста. Ср.: Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 97–103. (Другие идеи, высказанные в данной статье, весьма спорны.)

<sup>43</sup> Гаспаров М. Л. Осип Мандельштам: Три его поэтики // Гаспаров М. Л. О русской поэзии. СПб., 2001. С. 247.

<sup>44</sup> Там же: С. 246.

Порой Галич словно стеснялся своей категоричности. Так, говоря об А. Вознесенском, он спешит подкрепить (или даже подменить) своё нравственное неприятие эстетическим, как более «простительным»: «Но поэзия опять же не существует — без *строчки*. Помимо смысла». Мы можем не принимать идеи «Двенадцати» Блока, продолжает певец, но всё равно склоняемся перед стихами поэмы. Галич, как будто, ставит здесь эстетическое в независимую от этики позицию. Но очень скоро забывает об этом и, желая или не желая того, возвращается к нравственным упрёкам: «“Я — Гойя... Я — горе...” — Вот это единственное, что я помню из него. И это очень плохо, потому что это — выдуманное всё <...> И позиции его гражданские всегда — *придуманные*, они — *нарочные*»<sup>45</sup>. Только нечуткому уху эти претензии могут показаться природичными и субъективными. Галич оценивает в художнике прежде всего стратегию слова, дискурсивный «базис» искусства, и не делает в этом плане никаких скидок ни себе, ни другим.

\* \* \*

Публичное слово-деяние всегда было стратегией Галича, но после 21 августа оно стало по-особому востребованным. Мир после Праги, после нашей «внутренней Праги», — это мир, в котором нравственная гибель стала реальностью и для общества, и для каждого человека, и если обществу (власти) помочь уже нечем, то для личности только слово-деяние может служить оправданием и спасением. Об этом, в первую очередь, и говорит нам «Петербургский романс».

Понятно, что эта песня не о декабристах. Но она и не о диссидентах. Первоначально «Романс» не воспевал гражданский подвиг как факт, а требовал его. Перед нами две причины, позволившие Галичу быть пророком хоть и на краткий срок, но с высочайшей точностью.

Во-первых, поэт сфокусировал в своей песне — в её тематике, поэтике и эстетике — комплекс глубинных черт советского диссидентства. Именно не провозглашённых идей, а культурных свойств, которые только теперь, в исторической перспективе, становятся очевидными:

а) «инакословие» — логоцентрический характер движения правозащитников, которое лишь во вторую очередь было политическим;

---

<sup>45</sup> Цит. по: *Крылов А. Е.* О трёх «антипосвящениях» Александра Галича // *Континент*. 2000. № 3 (105). С. 324–325. (Курсив в публикации «Континента» обусловлен смысловыми ударениями в устной речи Галича.) Да что Вознесенский, если в «конформисты» попадал даже Карамзин — может, по инерции, заданной советской критикой, может, за дружбу с Александром I, но скорее — за его *м о л ч а н и е* после 14 декабря 1825 года (См.: *Крылов А. Е.* Галич — «соавтор». М., 2001. С. 42).

б) нравственную, сакральную природу протеста, который исходит из абсолютных этических категорий и пафос которого выше любых политических целей;

в) стремление очистить и излечить тот язык, на котором базируется жизнь общества и с помощью которого общество осознает самоё себя, — вернуть ему нормальную референтную способность;

г) личный характер слова-деяния, которое, как молитва, исходит только от я и выражает только личную честь, ответственность, позицию. Группа в данном случае — не партия, не боевое звено, в котором личная идентичность всегда отчасти жертвуется ради коллективной. Это много я, которых объединяет личная верность императиву чести.

Во-вторых, пророчество было обеспечено единством семиосферы. И Галич, и московские демонстранты существовали в одном культурном тексте и пользовались одним культурным языком. Этот язык предопределил и время, и место, и суть события, которое художник описал, а деятель совершил — независимо друг от друга.

В художественном мире Галича «Петербургский романс» положил начало «пражской осени», заявив следующие основные эстетические, тематические и поэтические её слагаемые:

— в эстетике — текст, функционирующий как публичное, личное слово-деяние;

— в тематике — тема личной гражданской ответственности;

— в поэтике — опора на культурную оппозицию *площадь / поле (центр / периферия; ритуальное / естественное)*; мотивы *инверсии*; ряд образных мотивов: *труба, барабан, строевая подготовка* и др.

Каждая следующая песня «пражской осени» поддерживала эти темы и мотивы, но и дополняла их ряд новыми. Однако это уже предмет для отдельного исследования.

---

**А. В. КУЛАГИН**

## ЭПИГРАФ В ПОЭЗИИ ГАЛИЧА

К авторской песне как явлению преимущественно литературному вполне применим понятийный аппарат литературоведения; но очевидно, что традиционные категории нашей науки благодаря эстетическому преобразованию стиха в этом жанре (пока, впрочем, не очень прояснённом) должны обретать некое новое качество. Это относится и к эпиграфу — приёму не просто литературному, но, мы бы сказали, л и т е р а т у р н о - с т н о м у: эпиграф обычно подключает к литературному произведению, которому он предпослан, голос автора ещё одного произведения — того, откуда цитата взята. В этом заключена особая литературность эпиграфа.

Среди крупных бардов Галич — единственный, для кого эпиграф имел принципиальное значение. Пока что галичевские эпиграфы стали предметом лишь одной специальной работы — большого раздела в книге А. Е. Крылова «Галич — “соавтор”»<sup>1</sup>. Исследователь досконально проследил творческую историю эпиграфов, показал, как и почему в каждом отдельном случае Галич менял чужой текст. Но эта фундаментальная работа носит сугубо источниковедческий характер и, как признаётся сам автор, не претендует на теоретическое осмысление проблемы. Мы же попытаемся увидеть, какое место занимает эпиграф в творческом сознании поющего поэта, какова его роль в художественном мире Галича в целом. При этом мы не касаемся эпиграфов в прозе и драматургии Галича — очевидно, они нуждаются в отдельном рассмотрении.

Эпиграф в литературе имеет, на наш взгляд, своей основной функцией прогнозирование — либо развития сюжета, либо авторского отношения к ситуации, героям и т. п., либо литературного диалога (обычно полемического) с источником самого эпиграфа<sup>2</sup>. Отвечают ли этим требованиям эпиграфы нашего барда?

---

Автор признателен А. Е. Крылову и Л. С. Ушакову за помощь в работе над статьёй.

<sup>1</sup> См.: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 38–114.

<sup>2</sup> Об эпиграфе в теоретическом и историко-литературном аспекте см.: Гришунин А. Л. Эпиграф // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975. Стлб. 916; Кулагин А. В.

Эпиграфы предпосланы более чем трём десяткам поэтических произведений Галича, подавляющее большинство которых являются песнями. Примерно треть этих текстов имеют эпиграфы традиционные, прогнозирующие. Такова, например, «Баллада о прибавочной стоимости» (1964–1965)<sup>3</sup> с эпиграфом из «Манифеста Коммунистической партии» Маркса и Энгельса: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма...» /90/. Сюжет «Баллады...» — пародийная вариация на тему этого, известного каждому советскому человеку, лозунга. Злополучный *призрак* подвёл галичевского героя — наследника богатой *тёти Калерии* из страны *Фингалии*, где вдруг происходит революция и, совсем как в России, выходит *первый декрет новой власти* — о национализации земель, фабрик, заводов... Герой пребывает в полном отчаянии, и здесь как раз «срабатывает» эпиграф:

Негодяи, бандиты, нахалы вы!  
 Это всё, я кричу, штучки Карловы!  
 ...Ох, нст на свете печальнее повести,  
 Чем об этой прибавочной стоимости!

«Манифест» и вообще вся совокупность марксистских идей (в том числе и пресловутая *прибавочная стоимость*, напрямую с сюжетом песни не связанная) и есть в данном случае источник, с которым поэт ведёт «полевический литературный диалог».

Авторское отношение прогнозируется, например, эпиграфом к песне «Прощание с гитарой» <1964>: «...Чибирияк, чибирияк, чибирияшечка, // Ах, как скушно мне с тобой, моя душечка!» /127/, — взятом из «Цыганской венгерки» А. Григорьева. Галич варьирует вторую строку Григорьева (в оригинале: «С голубыми ты глазами, моя душечка!»<sup>4</sup>), перебирая разные варианты, в том числе: «Ах, не совестно ль тебе...»<sup>5</sup>. Так, за счёт мотивов *скуки*, *совести*, автор выражает своё отношение к переродившейся гитаре: когда-то она была *подруга семиструнная, вся — музыка и сталь*, а ныне — *бездумная и номенклатурная*.

Эпиграф // Литературоведческие термины: (Материалы к словарю). [Вып. 1.] Коломна, 1997. С. 52–54.

<sup>3</sup> Произведения Галича датируются по материалам исследований А. Е. Крылова, частично опубликованным (см.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторских песен // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 166–203), частично сообщённым нам текстологом лично. Тексты Галича цитируются нами по изд.: Галич А. Облака плывут, облака / Сост. А. Костромин. М., 1999, — с указанием в тексте только номера страницы.

<sup>4</sup> Григорьев А. Одиссея последнего романтика. М., 1988. С. 204.

<sup>5</sup> См.: Соколова И. А. «Цыганская» тема в творчестве трёх бардов // Мир Высоцкого. Вып. IV. М., 2000. С. 404–405.

Попытка прогнозирования сюжетной коллизии заметна у Галича в эпиграфе к «Песне-балладе про генеральскую дочь» (1966): «Он был титулярный советник, // Она генеральская дочь...» /162/. Эта цитата из известной песни на стихи П. Вейнберга звучит, по наблюдению А. Е. Крылова, лишь на первой из дошедших до нас авторских фонограмм «Песни-баллады...» Галича, а затем исчезает. Одна из возможных причин отказа от эпиграфа, по мнению исследователя, такова: «Если “генеральская дочь” пришла к месту (в песне, напомним, поётся о судьбе ссыльной женщины, дочери расстрелянных “врагов народа”. — А. В. К.), то “титулярный советник” явно не соответствовал образу “гулевого шофера” из песни»<sup>6</sup>. В этом случае поэт, работая с эпиграфом, действительно мыслит прежде всего с ю ж е т н о.

Эпиграфы такого рода будут встречаться у Галича и позже, в 70-е годы («Признание в любви», «О вреде чтения»). Большинство же его эпиграфов выполняют функцию, не отвечающую отмеченным нами выше критериям. Это не эпиграфы, а скорее авторские комментарии к тексту.

Таков, например, эпиграф к «Салонному романсу» (1965): «Мне снилось, что потом, // В притонах Сан-Франциско, // Лиловый негр Вам подаёт манто. А. Вертинский» /134/. Сама песня Галича посвящена памяти Вертинского, и эпиграфом к ней взята слегка изменённая цитата из его «Лилового негра». Назначение этой цитаты — пояснить слушателю, не очень хорошо знающему творчество «родоначальника русского шансоньерства» /133–134/, смысл одного из катренов «Салонного романса»:

На карте истории некто  
Возникнет, подобный мазку,  
И правнук лилового негра  
За займом приедет в Москву.

Ситуация такого *приезда* должна была производить комический эффект; подтверждение тому — зафиксированный на фонограмме<sup>7</sup> смех одного из слушателей как раз в этом месте. Но если бы дело было только в литературно-полемическом звучании, то не было бы необходимости в самом эпиграфе. Ведь ясно, что песня посвящена Вертинскому и что в ней обыгрываются его мотивы (*пани Ирена* и проч.); просто поэт счёл нужным пояснить наименее известный, как ему казалось, образ.

В песне «Желание славы» (1968) Галич обыгрывает строки из стихотворения Блока «Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?..»:

<sup>6</sup> Крылов А. Галич — «соавтор». С. 43.

<sup>7</sup> Включена в аудиокассету: Галич А. Песня об отчем доме (Вып. 10). 1996. ASP 96039 MC.

Что мне пениться пеной  
 У беды на краю?  
 Вы налейте по первой,  
 А уж я вам спою!  
 А уж я позабавлю —  
 Вспомню Мерю и Чудь,  
 И стыда ни на каплю,  
 Мне не стыдно ничуть! /200/

Поэт и впрямь *вспомнил Мерю и Чудь*, но, не будучи уверен в том, что их помнит и слушатель, решил предупредить его недоумение цитатой-эпиграфом: «...Чудь начудила, да Меря намерила // Гатей, дорог, да столбов верстовых. *А. Блок*». Больше никаких конкретных ассоциаций с блоковским стихотворением в «Желании славы» (имеющим, кстати, пушкинское название и развивающим пушкинскую же — и ставшую общелитературной — коллизию *поэт и толпа*), кажется, нет, если не считать блоковских мотивов *Сибири* и *тюрьмы* (мотивов, впрочем, тоже довольно общих), отзывающихся, по наблюдению В. А. Зайцева, в лагерно-тюремной сюжетной линии «Желания славы»<sup>8</sup>.

Песня «Снова август» (1966–1969) посвящена памяти Анны Ахматовой и имеет эпиграф из её «Поэмы без героя»: «А так как мне бумаги не хватило, // Я на твоём пишу черновике» /273/. Эпиграф понадобился как своеобразный историко-литературный комментарий к концовке песни:

Но с мокрых пальцев облизнёт чернила,  
 И скажет, примостившись в уголке:  
 «Прости, но мне бумаги не хватило,  
 Я на твоём пишу черновике...»

Поэт опять-таки допускает, что кто-то из слушателей может просто-напросто не знать этих ахматовских строк, и считает нужным сразу процитировать их — обязательно с указанием имени автора.

Стихотворению «Памяти Живаго» (1971–1972) Галич предпослал в качестве эпиграфа цитату из пушкинского «Путешествия в Арзрум»: «Два вола, впряжённые в арбу, медленно поднимались на крутой холм. Несколько грузин сопровождали арбу. “Откуда вы?” — спросил я их. — “Из Тегерана”. — “Что вы везёте?” — “*Грибоеда*”» /349/. Эта цитата, тоже слегка видоизменённая, понадобилась поэту для того, чтобы слушатель понял

<sup>8</sup> См.: *Зайцев В.* В русле поэтической традиции: (О цикле Александра Галича «Читая Блока») // *Вопр. лит.* 2001. № 6. С. 130. Блоковская поэзия могла, конечно, быть для Галича «посредником» в творческом осмыслении некоторых важных общелитературных тем, в том числе и упомянутой темы *поэт и толпа* (см., например, стихотворение Блока «Художнику»).

концовку стихотворения, где говорится о «повозке с кровавой поклажей» — телами убитых юнкеров:

Так вот она, наша победа!  
«Заря долгожданного дня!»  
Кого там везут? —  
Грибоеда.  
Кого отпевают? —  
Меня!

Это стихотворение поэт не пел: на фонограмме он только декламирует его. Но мы в данном случае не видим принципиальной разницы между текстом певшимся и непевшимся. Важно, что и тот и другой — звучат. Чтение стихов вслух — та же «авторская песня», это контакт не с читателем, а со слушателем. У Галича вообще граница между собственно стихотворением и песней условна: в одном и том же произведении он мог чередовать декламацию и пение («Заклинание», «Больничная цыганочка...»); один и тот же текст мог и петь и читать («От беды моей пустяковой...»). Нам кажется, что среди крупных бардов Галич вообще меньше других зависит от музыки и всегда «готов» обойтись без неё. Для проблемы же эпитафия эта зыбкость границы, как мы увидим ниже, очень важна.

И ещё один показательный пример — песня «Воспоминания об Одессе» (1973). Сам Галич признавался, что хотел соединить в ней «два начала — живопись и поэзию, Мандельштама и Шагала» /402/. От Мандельштама здесь — античные мотивы: *ахейские старцы, Троя, Елена...* Соответственно из Мандельштама берётся и эпитафия-подсказка: «...Когда бы не Елена, // Что Троя вам одна, ахейские мужи?» /402/. Если бы можно было брать в эпитафии произведение живописи, то вторым эпитафием стала бы картина Шагала «Над городом» («Смотрите — // Лечу, словно в сказке, // Лечу сквозь предутренний дым...»). Между прочим, первым — и затем исчезнувшим — эпитафием к этой песне была строка из пушкинского «Путешествия Онегина»: «Я жил тогда в Одессе пыльной...»<sup>9</sup>. Возможно, поэт потому отказался от этой цитаты, что она ничего не пояснила в тексте его песни.

Примеры таких эпитафий можно приводить ещё — вплоть до «Благодарения» и «Старой песни», созданных уже в эмигрантский период. То, что цитата могла играть важную роль в творческой истории произведения, что она могла даже послужить для него отправной точкой, — значения для нас не имеет. Итоговая эстетическая функция эпитафии от этого не меняется.

Правда, граница между эпитафией и «псевдоэпитафией» у Галича не всегда так уж отчётлива. Иногда цитата играет роль и традиционного эпи-

<sup>9</sup> См.: Крылов А. Галич — «соавтор». С. 43–44.



графа, и одновременно — историко-литературного комментария к тексту. Таков пушкинский стих «На холмах Грузии лежит ночная мгла» перед «Песней о Тбилиси» <1971–1972> (на самом деле не песней, а стихотворением) — лирическим монологом и о судьбе Грузии, и о сталинизме, завершающимся таким пятистишием:

Не остывает памяти зола,  
 Всё в мёрзлый камень памятью одето,  
 Всё как удар ножом из-за угла...  
 «На холмах Грузии лежит ночная мгла...»  
 И как ещё далёко до рассвета! /279/

Здесь и указание на источник и его автора (строчка, конечно, известная, но не дай бог слушатель заподозрит поэта в плагиате), и одновременно своеобразная полемика: пушкинский мир словно перечёркнут трагической современной реальностью.

Но как бы то ни было, среди эпиграфов Галича всё же преобладают эпиграфы мнимые. Почему же поэт упорно пользуется этим термином? Уж он-то, с его великолепным литературным чутьём, должен был ощущать, что это не эпиграфы. Скорее всего, ощущал. Употребление же термина в не свойственном ему значении — по-видимому, знак противоречия между литературой п и с ь м е н н о й и литературой у с т н о й, между традиционной (книжной) формой бытования лирики и авторской песней (которая благодаря эпиграфу как бы «олитературируется»). А поскольку в сфере авторской песни нет своего устойчивого терминологического определения для текста, звучащего перед исполнением произведения, барду хочется воспользоваться привычным для литератора (каковым наш герой, кстати, и является) и читателя словом. Именно по причине такой терминологической зыбкости мы назвали в начале статьи не точное, а приблизительное количество произведений Галича с эпиграфами; ведь и сам поэт пользовался словом *эпиграф* не всегда. Во всяком случае, здесь есть своя («нейтральная полоса»), на которой предваряющие песню цитата или авторский текст можно эпиграфом назвать, а можно и не назвать — если они тяготеют уже к какому-то другому эстетическому качеству (например, к тому же комментарию).

Может показаться, что приведённые нами примеры относятся к тем случаям, когда эпиграф, по замечанию А. Л. Гришунина, даёт «необходимые предварительные разъяснения». Но, по большому счёту, эпиграф в с е - г д а и есть *предварительное разъяснение*; вопрос только в том, что он должен разъяснять: отдельную строку или произведение в целом. Наверное, всё-таки второе.

Любопытно сравнить в этом отношении опыт Галича с опытом Высоцкого. Правда, у младшего барда такая проблема возникает заметно реже, ибо работает он с общими местами массового сознания, то есть цитирует,

обращается к тем явлениям литературы, вообще — культуры, которые известны любому его слушателю, независимо от уровня подготовленности. Предварять, скажем, песню «Лукоморья больше нет» цитатой из пролога «Руслана и Людмилы» не имело смысла: пушкинские стихи и без того знал любой слушатель.

В тех же случаях, когда в тексте песни встречаются малопонятные выражения, поэт комментирует их перед или после исполнения — поясняет, например, что выражение *сделать Варшаву* (из песни «Вот раньше жизнь!..») означает «уничтожить человека, сравнить с землёй»<sup>10</sup> или что песня «Мой друг уедет в Магадан» специально сделана стилизованно под так называемый блатной фольклор, потому что Магадан всё-таки. Столица Колымского края...»<sup>11</sup>. Старший поэт в этом случае непременно процитировал бы песню «Ванинский порт» («Вставал впереди Магадан — // Столица Колымского края»<sup>12</sup>) и назвал бы эту цитату эпиграфом, что в строгом смысле слова было бы неточно. Высоцкий же оказывается в этом смысле «честнее».

Впрочем, слово *эпиграф* произносит иногда и он. Такой статус поэт «присваивает», например, цитате из первоначальной редакции «Песни о штангисте», предваряя этой цитатой исполнение песни в редакции окончательной:

«Пыгаются противники  
Рекорды повторить,  
Но я такой спортивенький,  
Что — страшно говорить.

Но это будет пускай как эпиграф, а песня на самом деле такая...»<sup>13</sup>.

Для чего поэт решил посвятить слушателей в свои творческие дела? Очевидно, он хотел показать, как комедийная песня превратилась, по его же выражению, в лирико-комедийную. Шутливый тон стихов в окончательной редакции почти напрочь исчезает, а выступление штангиста становится своеобразной аллегорией поединка человека с противником, обстоятельствами, судьбой. Эпиграф при этом звучит как знак полемики поэта с самим собой, творческого переосмысления написанного им прежде. Но, по сути дела, это тоже не эпиграф, а всё тот же автокомментарий, цитирование ранней редакции произведения (прямо как в соответствующем разделе полного собрания сочинений). Автокомментарий же к са-

<sup>10</sup> Цит. по фонограмме грампластинок: На концертах Владимира Высоцкого. Вып. 21. Грустный романс. «Русский диск», 1992. R60 00997.

<sup>11</sup> Там же. Вып. 1. Сентиментальный боксёр. М.: Мелодия, 1987. М 60 48023 007.

<sup>12</sup> Цит. по изд.: В нашу гавань заходили корабли: Песни. М., 1996. С. 91.

<sup>13</sup> *Высоцкий В.* Четыре четверти пути. М., 1988. С. 249.

мой цитате вызывает ощущение необязательности слова *эпиграф* и заставляет поневоле вспомнить известную поговорку «назови хоть горшком, только в печку не ставь». Мол, назови хоть эпиграфом, а песня на самом деле т а к а я.

В роли подобных мнимых эпиграфов оказываются у Высоцкого также некоторые другие наброски («Мы верные, испытанные кони...», «Мы с мастером по велоспорту Галею...»). Скорее похож на эпиграф куплет из песни М. Анчарова «Она была во всём права...», напетый Высоцким перед исполнением собственной песни «Она на двор — он со двора...», звучащей как пародия на произведение предшественника (хотя само слово *эпиграф* здесь у Высоцкого не звучит)<sup>14</sup>. В этом случае цитата — свидетельство своеобразной поэтической полемики<sup>15</sup>. Но такое цитирование для Высоцкого — исключение, а не правило.

Итак, эпиграф у Галича обычно не выполняет своей традиционной прогнозирующей функции и становится фактически автокомментарием поэта к собственному тексту. Почему это происходит? Ответ надо искать в самой устной форме бытования авторской песни. Ведь эпиграф на книжной странице рассчитан на то, что читатель по ходу чтения или по окончании его будет в о з в р а щ а т ь с я к нему (эпиграфу), уже зная содержание произведения. Поэтому, кстати, прогнозирующая функция эпиграфа диалектически оборачивается функцией резюмирующей. В авторской же песне вернуться к эпиграфу нельзя — не повторять же его на бис (даже если повторяется на бис сама песня). По ходу исполнения песни слушатель успевает забыть прозвучавшую в начале цитату; правда, при неоднократном прослушивании песни эпиграф запоминается хорошо, но бард, поющий в кругу знакомых или в большом зале, ощущает себя в с и т у а ц и и п е р в о г о и с п о л н е н и я, ибо среди слушателей обязательно есть люди, слышавшие песню впервые; к ним-то он в первую очередь и обращается. «Срабатывает» же цитата в авторской песне в том случае, если она напрямую, текстуально отзывается в собственном тексте поющего в данный момент поэта: здесь слушатель вспоминает и реагирует на прозвучавшую всего несколькими минутами раньше (в «эпиграфе») цитату.

<sup>14</sup> Запись включена в аудиокассету: Весь Высоцкий. Вып. 21. Лукоморья больше нет. 1996. ASP 96020 MC.

<sup>15</sup> См.: Кулагин А. Высоцкий слушает Анчарова // Кулагин А. Высоцкий и другие: Сб. ст. М., 2002. С. 56–57.

---

*И. А. СОКОЛОВА*

## ТЕАТРАЛЬНОЕ НАЧАЛО ПЕСЕННОЙ ПОЭЗИИ А. ГАЛИЧА

Один из важных аспектов изучения авторской песни — соотношение её с театром и кино. Правомерность этого аспекта отражена в определении авторской песни как театра одного актёра, которое к настоящему времени стало едва ли не общим местом при попытках «договориться о терминологии». Авторская песня в данном случае выступает как наследница русской народной лирики.

Важные наблюдения о связи народной лирической песни с драмой были сделаны Д. С. Лихачёвым: «...В народной лирической песне есть элемент игры. Исполнитель не всегда поёт “про самого себя” в прямом смысле этого слова, — он поёт к а к б ы о себе. Он в о о б р а ж а е т себя таким, каким изображён лирический герой его песни. Он “играет песню” <...> Вот почему лирическая песня близка народной драме, в исполнении народной лирической песни присутствуют иногда элементы изображения. Вот почему в ней так част диалог. Исполнитель в своей песне обращается к своему коню, к дороге, к ноченьке тёмной, к быстрой речке, к красному солнышку, к своей седине, к своим ранам, к придорожному кусту, к злому татарину, вступает с ними в беседу. Он воображает себя беседующим, как воображает себя и в определённой жизненной ситуации, раненым, разлучённым и т. д. Это игра не для зрителей — для себя. Это “театр для себя”, в которм слиты исполнитель и зритель»<sup>1</sup>.

Отрадно, что от наблюдений над синтетичностью жанра, роднящей его с синтетическим же искусством театра, учёные перешли к более детальному, глубокому рассмотрению театральной природы авторской песни. И здесь опять же, как это объективно сложилось в науке об авторской песне, больше всех из поэтов-бардов повезло Высоцкому.

---

<sup>1</sup> Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л.: Худож. лит., 1971. С. 250–251.

Так, ещё в 1980 году в статье, опубликованной в «Менестреле», Н. А. Богомолов связал песенную поэзию Высоцкого с театром Брехта<sup>2</sup> (что впоследствии будет взято на заметку поистине каждым исследователем творчества барда). Немногим позже Н. Крымова подняла тему, которую можно обозначить так: «Влияние театрального опыта актёра Высоцкого на его поэтическое творчество», или же: «Высоцкий — поэт-актёр»<sup>3</sup>. Проблема взаимодействия в творчестве барда «двух эстетических феноменов» (поэзии и театра) была затронута В. Г. Кулиничевым на первой конференции по творчеству Высоцкого (Воронеж, 1988)<sup>4</sup>. Не обошли её вниманием и авторы одного из первых монографических исследований поэтического наследия художника — А. В. Скобелев и С. М. Шаулов, посвятившие целую главу своей книги соотношению литературного и театрального начал в творчестве поэта<sup>5</sup>. Вл. И. Новиков в своей монографии о Высоцком сделал важное замечание по поводу воздействия литературного образования на тексты барда-актёра<sup>6</sup>. Трактовка лирики Высоцкого как своеобразного театра, где при создании образов особое внимание уделяется принципам именно театральной эстетики, была предложена в дипломной работе Т. П. Гилипиной<sup>7</sup>. Влияние театра на творческую эволюцию поэта подчёркивает А. В. Кулагин, рассматривая его, в частности, на примере «гамлетовской» рефлексии в произведениях Высоцкого 70-х годов<sup>8</sup>. Среди последних исследований по обозначенной проблеме назовём доклады М. Н. Капрусовой и А. В. Молько<sup>9</sup>, прозвучавшие на конференциях 2000-го года (соответственно на Второй

<sup>2</sup> См.: *Богомолов Н. А.* Чужой мир и своё слово // Мир Высоцкого. Вып. I. М., 1997. С. 157. (Впервые: Менестрель. 1980. № 9 (нояб.–дек.). С. 3–4).

<sup>3</sup> См.: *Крымова Н.* О Высоцком // Аврора. 1981. № 8. С. 98–115; *Наша профессия — пламень страшный* // Аврора. 1984. № 9. С. 125–139.

<sup>4</sup> *Кулиничев В. Г.* Владимир Высоцкий: театр — песня — поэзия // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 136–151.

<sup>5</sup> *Скобелев А. В., Шаулов С. М.* «Я весь в свету»: Поэзия как действие, действие и игра // Владимир Высоцкий: мир и слово. Воронеж, 1991. С. 23–53.

<sup>6</sup> *Новиков Вл. И.* В Союзе писателей не состоял...: Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. С. 53–54.

<sup>7</sup> Театральность в поэзии В. С. Высоцкого. (Защищена в 1991 году в Ивановском гос. университете).

<sup>8</sup> *Кулагин А. В.* Поэзия В. С. Высоцкого: Твор. эволюция. М., 1997. С. 122–160.

<sup>9</sup> Оpubл.: *Капрусова М. Н.* Влияние профессии актёра на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Вып. V. М., 2002. С. 98–119; *Молько А. В.* Художественная индивидуальность Высоцкого и проблема взаимовлияния видов искусства в культурном сознании XX века // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. ст. / Под ред. В. П. Скобелева и И. Л. Фишгойта. Самара, 2001. С. 44–59. Далее при цитировании или упоминании статей, уже названных в сносках, ссылки на них не оговариваются.

международной «XX лет без Высоцкого», проводившейся в ГКЦМ, и на состоявшейся в Самаре — «Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры XX века»). Если принять точку зрения некоторых учёных (в частности, Скобелева, Шаулова, Капрусовой), что к обозначенному аспекту примыкают исследования, посвящённые соотношению ролевого и лирического героев, теме игры и маски, своего и чужого сознания, то список работ, посвящённых театральности творчества Высоцкого, станет ещё более солидным.

Театральная составляющая несомненно является органичным свойством жанра авторской песни в целом и отнюдь не исчерпывается примером Высоцкого. С театром и кино сотрудничали и сотрудничают вплоть до настоящего времени многие барды. Мы имеем в виду и собственно драматургическое их творчество, и создание пьес, либретто, песен для театра и кино, и, наконец, поставленные театральными режиссёрами по стихам или песням бардов спектакли и композиции.

Практически лишённая выхода на радио, телевидение и грампластинки, авторская песня нашла удобный канал существования и распространения, обратившись к театру и кино. Тем самым она продолжила традицию студенческих песен, которые в значительном своём количестве были написаны для студенческих спектаклей, капустников, «обозрений» (биофак и физфак МГУ, филфак МГПИ). При этом самодеятельные авторы нередко использовали мелодии из популярных песен, звучавших в кинофильмах. Так, немало мелодий из кинофильмов для своих ранних песен позаимствовал Ю. Визбор — это были в основном песни для студенческих выступлений, написанные им в начале 50-х в содружестве с членами творческого коллектива МГПИ. Для конкурсного факультетского спектакля написал свою первую песню «Вальс геофизиков» (1953) А. Городницкий, студент Ленинградского горного института. Для институтских капустников писал свои первые песни (конец 40-х—начало 50-х) и Ю. Кукин.

Прямое сотрудничество с театром и кино — одна из составляющих творчества многих бардов. В их числе М. Анчаров — автор пьес, сценариев художественных фильмов и телеспектаклей, уже упомянутый Ю. Визбор — автор пьес и сценариев художественных и документальных фильмов. Особая страница в истории драматургической авторской песни — творчество Ю. Кима. Он автор более двадцати пьес, двух киносценариев а также более двухсот песен к пятидесяти фильмам и сорока спектаклям. Остался театральным «след» и в творческих биографиях Г. Шангина-Березовского, Н. Матвеевой, Д. Сухарева, И. Михалёва, Л. Семакова. По сценариям и пьесам Б. Окуджавы были поставлены кинофильмы и спектакли. В его творческом

наследии остались также два нереализованные киносценария, написанные в соавторстве с О. Арцимович.

Для театра и кино поэтами-бардами написано огромное количество песен. В числе авторов — те же Ю. Визбор, Н. Матвеева, Б. Окуджава, а также Е. Клячкин, Е. Бачурин, С. Никитин (в том числе и в соавторстве с В. Берковским). Множество песен к спектаклям создал А. Городницкий (большинство из них были запрещены, либо сами эти спектакли или фильмы не дошли до зрителя).

По роду своей профессиональной деятельности были связаны с театром и кино Е. Агранович, М. Львовский, Г. Шпаликов, М. Ножкин — эти имена полноправно вошли в историю авторской песни. Поставим в этот ряд ещё двух представителей жанра — В. Высоцкого и А. Галича. Полагаем, что в их песенном творчестве интересующая нас проблема нашла наиболее глубокое, чем у кого бы то ни было из бардов, отражение.

Связь, родство авторской песни с театром очевидны. Её зрелищность, драматургичность, «приложимость» к театру проявилась достаточно рано: так, ещё в 1966 году в ленинградском Институте театра, музыки и кинематографии был поставлен спектакль «Зримая песня». Элементы театрального действия были непременной составляющей всех лесных слётов КСП, начиная с 60-х годов. Впоследствии органично присущая авторской песне сценичность, возможность разыгрывания песен на сцене привела к образованию своеобразных объединений — театров песни. Сюда отнесём прежде всего Театр музыки и поэзии, созданный Е. Камбуровой, студио-театр песни В. Луферова «Перекрёсток», а также творчество группы «Мышеловка» (спектакли «Сон Попова», «Али-баба и сорок песен персидского базара»), объединения «Первый круг» и некоторых других. Отметим также, что в марте 1984 года во Владивостоке был проведен фестиваль «Театра песни»<sup>10</sup>.

Как справедливо замечает С. Бирюкова<sup>11</sup>, зрелищность авторской песни, её желание и возможность сотрудничества с театром, в частности, самодеятельным, сближает этот жанр с «эстрадной» поэзией: оба явления развивались параллельно «по времени и по сути». Подчеркнём, что связь между ними в общем стремлении к театрализации имеет и более существенный нюанс: то и другое — з в у ч а щ е е , п р о и з н о с и м о е с л о в о . Эту же мысль развивает Ю. Лорес<sup>12</sup> (здесь уместно вспомнить о спецкурсе по авторской песне, который Ю. Лорес читал студентам ГИТИСа.)

<sup>10</sup> Мы не упоминаем здесь о более поздних — вплоть до современных — примерах песенной театрализации: это тема отдельного разговора.

<sup>11</sup> Бирюкова С. С. Спасите наши души...: Окуджава. Высоцкий. Бард-рок. Тамбов, 1990. С. 13.

<sup>12</sup> Лорес Ю. Авторская песня как театр одного актёра. [М.: Б. и., 2000]. См. главы «Авторская песня как драматургия», «Авторская песня и театр».

Существует и более глубокая, внутренняя, непосредственная связь между авторской песней и театром. Она выражается в своеобразных театральных приёмах, драматургических ходах, композиционных методах (построение сюжета, развитие действия), способах выражения авторского сознания (введение ролевого героя, хора и т. п.). Полагаем, что это наиболее интересный и ценный с исследовательской точки зрения уровень рассмотрения указанной проблемы.

Попытки рассмотрения поэзии бардов в таком аспекте были приняты в работе Л. Левиной. Так, непосредственное проникновение театра в художественную ткань вполне самодостаточных песен, превращающие их в мини-пьесы, показано ею на примере «Волшебной силы искусства» Ю. Кима. Исследовательница оперирует такими драматургическими терминами, как экспозиция, завязка, кульминация, развязка, мизансцена; отмечает детали, характерные не только для театра, но и для кино. В качестве ещё одного примера песни-пьесы Л. Левина выбирает «Пера Гюнта» В. Матвеевой — песню, построенную на развитии переживания ситуации<sup>13</sup>.

Вл. И. Новиков в проекте комплексного исследования контекста ОВГ в качестве отдельной задачи предложил «говорить о своеобразии и о функции театрального начала в творчестве каждого» из трёх авторов<sup>14</sup>.

Вслед за Скобелевым и Шауловым подчеркнём, что понятие «театральность», несмотря на то, что им пользуются авторы литературоведческих и культурологических работ, посвящённых театру Маяковского, Блока, теме театра в культуре Серебряного века, до сих пор лишено терминологической чёткости<sup>15</sup>. Соглашаясь с авторами монографии о Высоцком в том, что «театральность» может быть осмыслена в одном ряду с такими литературоведческими терминами, как «драматическое слово», «многосубъектность», «чужое слово»<sup>16</sup> и что в применении к стихам Высоцкого она может обозначать такое их качество, как отражение в них свойств поэтической н а т у р ы их автора<sup>17</sup>, предложим дополнительные синонимические характеристики, — *драматургичность, сценичность, кинематографичность*.

<sup>13</sup> Левина Л. А мир-таки — театр... // АПАРТ. 1999. [Вып.] 12. С. 7–9.

<sup>14</sup> Новиков Вл. И. Окуджава — Высоцкий — Галич: Проект исслед. // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. I. С. 239.

<sup>15</sup> Назовём одну из последних работ, посвящённых проблеме театральности, в которой подробно исследуется её методологический аспект: Полякова Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: (На материале романов «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого). Дисс... канд. филолог. наук. М.: РГГУ, 1997.

<sup>16</sup> Именно в этих категориях рассматривает авторскую песню как песню драматургическую и Ю. Лорес.

<sup>17</sup> Скобелев А. В., Шаулов С. М. Указ. изд. С. 21.



### Несколько предварительных замечаний

При выявлении такого качества песенной поэзии А. Галича, как её драматургичность, воспользуемся классификацией, предложенной М. Н. Капрусовой в её упомянутой ранее статье. В стихах-песнях В. Высоцкого исследовательница наметила следующие уровни проявления театральной традиции: отражение в песнях актёрского психологического склада автора; влияние на литературное творчество сыгранных ролей, репертуара театра; сложность построения образа лирического героя; отражение в стихах жизненных ролей автора; воздействие на стихи актёрских устных рассказов; влияние других писателей, связанных с театром; тема маски, шута; мотив игры. При этом остался незатронутым такой главный аспект, как воздействие театра и драматургии на внутреннюю организацию стихотворных текстов<sup>18</sup>. Возможно, причиной тому — сформулированная М. Н. Капрусовой тема: «Влияние профессии актёра<sup>19</sup> на мироощущение и литературное творчество В. Высоцкого». Впоследствии, переходя к выводам, исследовательница расширяет рамки заявленной темы и говорит не только об актёрстве, но о театральной традиции вообще (из чего мы делаем предположение о недостаточной проработанности материала). Хотя, конечно же, как верно замечает Капрусова, Высоцкий был прежде всего актёром по своему мироощущению, — поэтому пристрастие к всестороннему освещению именно этой стороны его поэтической природы вполне объяснимо.

В отличие от В. Высоцкого, его старший современник А. Галич — главным образом драматург.

Галич начал «бредить театром» с того незабываемого для него вечера, когда состоялось чтение отрывков из «Бориса Годунова» артистами Московского Художественного театра и когда ему, семилетнему мальчику, воображение нарисовало чудесное превращение: «И вдруг стало зябко и сумрачно, и окно нашей столовой вытянулось и сузилось, и на нём появилась решётка, и кожаное кресло превратилось в деревянное, и зазвучал несравненный голос Качалова — Пимена <...>»<sup>20</sup>. Может быть, это было одним из первых проявлений художественного воображения будущего поэта.

Актёра из Галича действительно не получилось, что ему было предсказано ещё во время учёбы в Оперно-драматической студии Станиславско-

<sup>18</sup> См. об этом: Крылов А. Е. Рядовой Борисов и рядовой Банников: А. Грин и Высоцкий // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. ст. Самара: Дом печати, 2001. С. 60–65.

<sup>19</sup> Курсив наш. — И. С.

<sup>20</sup> Галич А. Генеральная репетиция: Повесть // Галич А. Генеральная репетиция: Сб. / Сост. А. Н. Шаталов. М.: Совет. писатель, 1991. С. 344–345.

го театральным актёром и педагогом Л. М. Леонидовым<sup>21</sup>. Приведём ещё одно мнение на этот счёт. Актриса Л. Нимвицкая, коллега Галича по другой театральной студии (под руководством В. Плучека и А. Арбузова), отдавая предпочтение его поэтическому и литературному таланту, замечала, что «создание характерных ролей, стремление к перевоплощению» не увлекало его, в своих актёрских работах «он был всегда одинаков — шёл от себя»<sup>22</sup>. Интересны в этой связи также воспоминания театрального деятеля Б. Голубовского, засвидетельствовавшего, что лучше всех осознавал то, что актёром он никогда не будет, сам Галич, говоривший о себе с иронией: «Неохота перевоплощаться — зачем?». Тот же Голубовский вспоминает, как на его предложение сыграть самому роль лётчика в пьесе, которую Галич писал для театра Ф. Каверина, драматург ответил: «Ну уж ты-то молчи, не хуже меня знаешь, что сыграть по-настоящему ничего не могу»<sup>23</sup>. Справедливо: ради заметим, что сбылась и вторая половина пророчества Леонидова: актёр двух театральных студий состоялся в другой творческой ипостаси — автор пьес, сценариев, прозаических произведений и главное — стихов-песен. При этом во всех названных видах деятельности Галич предстаёт драматургом.

### *Драматургия Галича и её значение для его дальнейшего творчества*

Существует устойчивое мнение о конъюнктурщине, приспособленчестве, конформизме Галича «допесенного» периода, об отсутствии целостности его как художника, о его неискренности, о том, что Галич — автор песен перерос Галича — драматурга<sup>24</sup>. Нам кажется, что эти две сферы — поющая поэзия и театр (кино) — существовали в мастерской художника параллельно, дополняя друг друга, тесно переплетаясь, воплощаясь одна в другой, то есть они не разрывали, а наоборот — воссоединяли различные грани его творческого метода.

«Да, в кино и театре Галич был лицедеем светлого, оптимистичного свойства, он был автором киносказок со счастливым концом, профессионалом в деле создания романтико-героических грёз!» Да, — продолжим цити-

---

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Воспоминания Л. Нимвицкой цит. по кн.: *Галич А.* Облака плывут, облака. М.: Локид; ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 32. Далее ссылки на данное изд. приводятся в тексте с указ. страниц в скобках.

<sup>23</sup> Цит. по кн.: *Голубовский Б.* Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 316.

<sup>24</sup> Об этом, например, см.: *Андреев Ю.* Наша авторская // Совет. культура. 1989. 19 авг.

ровать совершенно справедливые слова М. Князевой, — «в пору его юности вход в искусство был только один: через романтику»<sup>25</sup>. Да, он был отчаянным жизнелюбом и оптимистом. «Он был вовсе не официозен, этот оптимизм», — уточняет драматург А. Зверев<sup>26</sup>. «Мы жили молодостью, которая из-за войны чудно растянулась и довела нас до пятьдесят третьего года с неиссякаемыми надеждами, с готовностью начать новую человеческую жизнь»; «Война и первые послевоенные годы были залиты алым светом патриотизма», — это слова современника Галича, его друга, писателя Ю. Нагибина<sup>27</sup>, дающие ещё одно объяснение романтическому пафосу раннего Галича.

Известно, что и сам бард отказывался стыдиться того, что составляло его «допесенную» славу. Признавая, что в годы юности он и многие его коллеги по театральным студиям жили «словно лишённые зрения и слуха» в «придуманном, нереальном, иллюзорном мире» ходульной романтики и чудовищной лжи, поэт говорил, что в те времена он был уверен в истинности этих иллюзий. И только впоследствии он понял, что это было «проклятое и спасительное легкомыслие». Это потом он будет объяснять политическим и нравственным невежеством молодости «своё долгое и трусливое желание верить в благие намерения тех, кто уже давно и определённо доказал свою неспособность не только совершать благо, а просто даже не понимать, что это такое — благо и добро». А тогда, в послевоенное время надежд и общей радости, он, по его словам, начал — «без особых, между прочим, угрызений совести — сочинять водевили и романтическую муру вроде “Вас вызывает Таймыр” и “Походного марша”»<sup>28</sup>.

О том, что театральное творчество Галича было не просто, а скорее даже не только «отправным мостиком» и проявлением вполне оправданного в то время «советского романтизма», но и вполне с а м о ц е н н ы м ф е н о м е н о м, свидетельствуют многие факты. Во-первых, это заслужившие высокую оценку со стороны современников, коллег и исследователей (Г. Аграновская<sup>29</sup>, М. Львовский<sup>30</sup>, М. Князева) проявления комедийного мастерства Галича: пьесы «Много ли человеку надо...», «Вас вызывает

<sup>25</sup> Князева М. Человек, назвавший себя городом // Журналист. С. 6–7.

<sup>26</sup> Зверев А. «...Это время в нас ввинчено штопором»: [Вступ. ст.] // Галич А. Генеральная репетиция. С. 8.

<sup>27</sup> Нагибин Ю. О Галиче — что помнится // Там же. С. 525.

<sup>28</sup> Все шт. здесь по изд.: Галич А. Генеральная репетиция. С. 351, 359, 328 — соответственно.

<sup>29</sup> Подробнее см. об этом: Аграновская Г. «Всё будет хорошо...» // Генеральная репетиция. С. 543.

<sup>30</sup> См. об этом в ст.: Львовский М. Галич молодой... Ещё без гитары // Веч. клуб. 1992. 5 июня. С. 3.

Таймыр»; киносценарий «Верные друзья». Во-вторых, — запрещённые пьесы (а значит, не такие уже легковесные, идиллические!), среди которых по своей значительности и глубине особо выделяется «Матросская тишина» — поворотное в судьбе Галича произведение. Ещё один немаловажный факт: от кино- и театральных замыслов Галич не отказывался на протяжении всего своего творческого пути. Так, в течение 1962–1963 годов он совместно с И. Грековой пишет пьесу «Будни и праздники»; в 1966 году работает над сценарием по «Бегущей по волнам» А. Грина, с 1968 по 1970 пишет киносценарий «Фёдор Шаляпин», в 1971 создаёт музыкальную пьесу «Разные чудеса», а в 1974, уже будучи в эмиграции, говорит о своём желании написать ещё один мюзикл: «У меня есть идея такого комедийного мюзикла, который я попробую написать целиком, — и музыку, и текст. Я об этом думал ещё в России. Я хотел написать этот мюзикл, а потом устраивать вечера “театра одного актёра”, где я его исполнял бы, пел, играл на рояле, на гитаре». Или, в другой раз: «...Хочу написать давно задуманный мной мюзикл... комедийный... дворницкий мюзикл...»<sup>31</sup> (Интересно, что Галич в конце 60-х написал сценарий музыкально-драматической композиции на основе некоторых своих песен, введя в него образ рассказчика — балаганщика, который между песнями произносит текст, написанный специально для него, — в стихах<sup>32</sup>.)

Ну а уж значимость драматургических работ Галича для его же собственных песенных сочинений — не вызывает сомнений. Аллюзии из отмеченных выше «Вас вызывает Таймыр» и «Матросская тишина» узнаются и прослеживаются во многих песнях. Л. Левина, говоря об одном из театральных приёмов, используемых Галичем в песенном творчестве (например, «Фарс-гиньоль», «Красный треугольник», «Городской романс»), в качестве раннего предшественника называет фильм «На семи ветрах»: «Нас сразу же, без какой бы то ни было экспозиции, погружают в эпицентр событий в том виде, в каком они представляются действующим лицам. Отсюда в тексте многократный их пересказ — разными персонажами или одним и тем же по мере изменения ситуации, — но всякий раз с новыми смысловыми оттенками»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Галич А. Песня, жизнь, борьба / [Беседовали] Г. Рар и А. Югов // Посев. Франкфурт-на-Майне, 1974. № 8. Цит. по кн.: Галич А. Я выбираю свободу. М.: Глагол, 1991. № 3. С. 173; Цикл радиопредач «У микрофона Галич...»: (16 ноября 1974) // Там же. С. 25.

<sup>32</sup> Список хранится в личном архиве М. О. Баранова.

<sup>33</sup> Левина Л. А. «Авторская песня» и кино: К проблеме синтеза искусств // Античный мир и мы: Материалы и тезисы конф. [Саратов, 22–23 апр. 1999]. Саратов: ГосУНЦ, 2000. Вып. 6. С. 175.

Не исключено, что галичевское предупреждение не верить тому и бояться того, «кто скажет: “Я знаю, как надо!”», прозвучавшее в «Размышлениях о бегунах на длинные дистанции» (1969), имеет свои корни ещё в том, ранне-театральном периоде его творчества, когда вместе со Всеволодом Багрицким и Исаем Кузнецовым в 1941 году они написали пьесу «Дуэль». Авторы пьесы хотели в ней «показать дуэль, борьбу романтики подлинной с романтикой ложной, любви настоящей с любовью придуманной; показать дуэль обывательской, мещанской убеждённости в том, “как всё должно быть”, с тем, как оно бывает в жизни на самом деле»/26/.

### ***Влияние театрального опыта***

Помимо собственно драматургической деятельности, на песенное творчество барда влиял его театральный опыт в целом: учёба в двух театральных московских студиях, участие в репетициях и подготовках к спектаклям, посещение театров и знакомство с их репертуаром.

Так, в студии Станиславского Галич осваивал «теорию физических действий», суть которой сводилась к тому, что правильные физические действия исполнителя должны были в конечном счёте привести его к обретению правильных слов. Таким образом репетировался, например, «Гамлет». Возможно, отсюда позднейшее:

И уже не по тексту Шекспира  
(Я и помнить его не хочу), –  
Гражданин полоумного мира,  
Я одними губами кричу:

— Распалась связь времён!..

*«Старый принц», 26 января 1972 г. 1363/.*

Что касается школы арбузовско-плучековской студии, то, по всей видимости, для Галича-поэта не прошёл бесследно так называемый этюдный метод репетиций, опыт импровизаций на заданную тему (в частности, среди миниатюр-импровизаций цикла «Философские этюды»). В этой же студии он учился «подходить» к материалу, привлекая художественный контекст. Об этом узнаём со слов Б. Голубовского: «Перед тем, как прослушать “Манфреда” Чайковского, читали Байрона, переписку Чайковского и фон Мекк, Гёте о “Манфреде”, затем обсуждали музыку». Подобный метод наблюдаем и в работе барда над его песнями: привлечение писем Пушкина («Запой под Новый год»), мемуаров Данзаса («Опыт ностальгии») или, например, воспоминаний Н. Я. Мандельштам («Возвращение на Итаку»), истории травли М. М. Зощенко («На сопках Маньчжурии») и т. п.

Следует подчеркнуть особое значение для становления Галича-песенника спектакля «Город на заре» студии А. Арбузова и В. Плучека (1940).

Именно здесь, как указывает М. Львовский, зазвучали «Прилетели птицы с юга...» и другие, самые первые песни Галича. Впоследствии песни станут неотъемлемой частью большинства его пьес. Литературные замыслы Галича и их воплощения периода арбузовской студии, в частности те, что состоялись в «Городе на заре», были началом той свободы и неповторимости, апофеозом которой стали песенные работы барда. «Город на заре», где он, как и другие участники спектакля, сам писал себе роль, сам режиссировал, сам делал проекты декораций, стал для Галича, пожалуй, первой настоящей школой самостоятельности художественных решений, школой первых собственноручно авторских песен.

Среди конкретных драматургических приёмов, которые Галич мог перенять от спектакля, назовём так называемые интермедии. По воспоминаниям И. Кузнецова, коллеги Галича по арбузовско-плучековской студии, впоследствии драматурга, писателя, — определение «интермедия» не совсем точно соответствовало строгому терминологическому значению этого термина «междудействие», так как «все события, происходившие в этих “интермедиях”, были неразрывно связаны с сюжетом пьесы», но «решались в ином ключе, иными приёмами, чем остальные картины»<sup>34</sup>. В песенном активе Галича есть две классические («междудействие» в цикле) интермедии (авторское определение!), по нашему мнению, также связанные с основной сюжетной линией, дополняющие образ главного героя, — «О том, как Клим Петрович сочинил научно-фантастическую колыбельную, укачивая своего племянника — Семёна, Клавкиного сына» и «Плач Дарьи Коломийцевой по поводу запоя её супруга — Клим Петровича». Примером поэтической интермедии в творчестве Галича может служить вставной эпизод (написан позже, чем остальной текст) в «Вальсе, посвящённом Уставу караульной службы», начинающийся словами: «Отвечай, солдат, как есть на духу!...»<sup>35</sup>. В отличие от основного повествования, написанного от лица ролевого *мы*, это диалог (между одним из этих *мы*, солдатом, и *прокурором-дезертиром*), написанный другим стихотворным размером.

Песни, исполняемые хором (самостоятельно действующим лицом спектакля), эмоционально и по смыслу дополняющие драматические сцены, внутренняя музыкальность «Города на заре» — всё это близко песенному творчеству Галича. Те песенные строки, мелодии, которые влетает он в ткань своих текстов, также работают на смысл, на восприятие.

Б. Голубовский видел новаторство спектакля в том, что в нём представлены *ж и в ы е* люди. Песни Галича по этому признаку были в такой

<sup>34</sup> Кузнецов И. О молодость послевоенная... // Вопр. лит. 2001. № 4. С. 300–316.

<sup>35</sup> Черновой автограф хранится в архиве Е. Ц. Чуковской.

же степени новаторскими, что, конечно же, не ограничивается исключительно влиянием «Города на заре».

Заканчивая наблюдения над «студийным» опытом Галича, сделаем ещё одно предположение. Новое, современное решение старой драматургической темы («о мещанине, на долю которого свалилось некое неслыханное богатство и наследство», как определял её сам Галич), осуществлённое бардом в «Балладе о прибавочной стоимости», или обновление классической драматургической ситуации: любовный треугольник → красный треугольник — не есть ли это своеобразное преломление сочетания в театральной биографии поэта двух опытов, двух школ, двух видов театральных упражнений и экспериментов: классических театральных традиций студии Станиславского с одной стороны, и импровизационности, оригинальности новых неожиданных решений — как принципа, положенного в основу спектаклей студии Арбузова и Плучека?

Галич пополнял свой драматургический арсенал за счёт ещё одного источника — театрального контекста своего времени. Известно, что он был активным зрителем спектакля «Артисты варьете», шедшего в «Мюзик-холле». Возможно, что именно тогда (1935) он впервые узнал о Брехте и его зонгах. Во всяком случае, Р. Орлова вспоминает, как он точно декламировал один из зонгов, использованных там<sup>36</sup>.

Вероятно, как настоящий театрал, Галич мог знать и о спектакле по пьесе С. Алёшина «Палата», который в 1963 году был поставлен на 44-х сценах страны, в том числе и в Малом театре. В сюжете «Палаты», красноречиво пересказанном М. Михайловым в книге «Лето московское»<sup>37</sup>, много перекликается с галичевским «Желанием славы» /200/<sup>38</sup>.

У Михайлова о пьесе Алёшина:	У Галича:
<p>«Действие драмы происходит в больнице... где в одной палате лежат три человека... которых, кроме врача, иногда навешают родственники. Действующих лиц очень мало, но и на них отражается тяжёлое наследие "культы Сталина».</p>	<p>Как и в песне, которую поёт повествователь собравшимся гостям. Их двое. Одно их последствий культа, показанное Галичем, — социальное неравенство, деление общества на вертухаев и зсков.</p>

<sup>36</sup> См. об этом: Орлова Р. Чужой и родной // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Г. Крейтнер. М.: Прогресс, 1991. С. 434.

<sup>37</sup> Михайлов М. Лето московское 1964. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. С. 39–40.

<sup>38</sup> Благодарим А. Е. Крылова, указавшего нам на эту параллель.

Происходит конфликт между двумя больными...

— ответственным руководителем Прозоровым и писателем Новиковым.

Разговор происходит без свидетелей, и поэтому он полностью откровенен.

На упрёк писателя Новикова в “руководительской заносчивости” Прозоров открывает своё лицо:

*“Прозоров. А то, что говорил Сталин, вы, конечно, уже забыли?”*

*Новиков. К сожалению, я помню это очень хорошо.*

*Прозоров. А вы, вероятно, из этих... Вы не были в заключении?”*

*Новиков. А вы кто?”*

*Прозоров. А я из тех, кто считает, что некоторых не следовало выпускать на свободу. В особенности таких, как вы, писателей. Возьмись с вами, советуются, убеждают, выслушивают ваше мнение. А вы распустили языки. Препираетесь, рассуждаете, лезете со своими советами. Показали бы вам до 1953 года. Вас бы... (показывает рукой: “зажали бы”).”*

Облик сталинца в этой драме изображён немилосердной кистью. Прозоров отвратителен, он доходит до того, что цинично бросает Новикову, готовящемуся к тяжёлой сердечной операции:

— А вы отсюда не выйдете. Умрёте под ножом. Я это слышал в перевязочной. Сдохнете!

В драме ничего не сказано об исходе операции Новикова, но в ней показано нечто другое: выздоровевший Прозоров упаковывает свои чемоданы и отправляется домой.

Конфликта пока как такового нет — наоборот, до определённого момента герои живут очень даже мирно: «Мы гуляем по больничному садику, // Я курю, а он стоит на атасе»; «Нам теперь не вмоготу друг без друга»; «Помереть хотим в одночасье».

*Вертухай и бывший «номер такой-то», то есть зэк.*

*«Спит больница, тишина, всё в порядке...»*

Никаких упрёков ни в чей адрес нет.

Вероятно, такой вывод мог сделать и галичевский вертухай — на основе того, что «И толкуем мы о разном и ясном — // О больнице и больничном начальстве».

*«— Жаль я, сука, не добил тебя в Вятке, // Больно ловки вы, зэка, больно ловки...»*

Умирает вертухай.



Такое разрешение конфликта, запрятанного гораздо глубже, чем у Алёшина, делает драму Галича трагичней её возможного сюжетного источника. Трагизм нагнетается за счёт ещё одной детали: «Я простынкой вертухая накрою...» И ещё больше усиливается финалом: «Всё снежок идёт, снежок над Москвою, // И сынок мой по тому ль по снежочку // Провожает вертухаеву дочку».

О том, что Галич был знаком не только с современной драматургией, можно утверждать на основании не менее серьёзных, чем в предыдущем случае, параллелей того же «Желания славы», а также «Новогодней фантазмагории» с пьесой А. Блока «Незнакомка» — что убедительно демонстрирует Н. И. Пименов<sup>39</sup>.

### *Песенно-поэтическая «драматургия» Галича*

#### Родом из театра

Театр песен Галича оказался намного шире, оригинальнее и главное — свободнее его пьес и киносценариев. В своих песенных сочинениях поэт-драматург расширяет рамки традиционной театральной драматургии. Вот что пишет об этом М. Князева: «Александр Аркадьевич пошёл в новом жанровом пространстве своим путём. Театральщик и киношник пересиливали лирика. В нём властвовало чувство жизни. В его театре заговорили неожиданные персонажи <...> Появились типажи. Появилась та *полнота действительности*, которой в то время невозможно было достичь ни на театре, ни в кино. Суженность официально-дозволенных прав и полномочий художника и *выдавила* Галича в область авторского театра»<sup>40</sup>. Только в песне — наиболее оперативном, неподотчётном, неподцензурном жанре — Галич мог оставаться «настоящим» драматургом, автором в полном смысле этого слова. Ограничением своей творческой свободы объяснял сам поэт причины обращения к созданию стихов-песен: «Потом я начну прощаться и с драматургией — это будет после того, как подряд запретят мои пьесы: “Матросскую тишину” и “Август”...»<sup>41</sup> (Напомним: в 1958 году); «Просто самая первая песня [“Леночка”. — И. С.], написанная мною после того, как в течение двух с половиной, примерно, лет у меня подряд запретили три пьесы. Одной из них должен был открываться театр “Современник”, с другой должен был дебютировать режиссёр Хейфиц, а

<sup>39</sup> Подробнее об этом в ст.: Пименов Н. И. Белая тень: Блок и Галич: «александрийские» заметки. См. в наст. сборнике.

<sup>40</sup> Выделено авт. ст. — И. С.

<sup>41</sup> Галич А. Генеральная репетиция. С. 359.

третья прошла раза два, потом была разгромная статья в «Правде». Её сняли. В общем, я понял, что так дело не пойдёт и что драматургию понастоящему я сделать не смогу. И это — государственная институция, при которой можно, в основном, показывать кукиш в кармане... И тогда я решил просто вернуться к стихам, которые я писал в детстве и в юности, потом на долгие годы перестал писать» /57/. Впрочем, была и ещё одна причина, о которой Галич скажет позже, в 1974 году: «Каждый творческий человек ощущает потребность в аудитории, ему надо видеть глаза слушателей — людей, которые как-то тебя воспринимают, для которых твои слова что-то значат. Поэтому я счёл совершенно бесполезным заниматься драматургией там, в России. Пьеса, положенная в стол, — она так в столе и лежит. Песня, пусть я спел её двум-трём человекам, начинает звучать...» И наконец, именно песня, по собственному признанию автора, была для него наиболее удобным жанром творчества: «В такой форме легче немедленно откликнуться, немедленно отреагировать, сделать то, что невозможно ни в прозе, ни в драматургии. Я совершенно сознательно отказался от своей драматургической деятельности, поняв, что только в такой форме я могу до конца и полностью высказать всё, что хочу»<sup>42</sup>.

Парадокс заключается в том, что, уходя от театра, Галич от него так и не ушёл: слишком сильно было его влияние на творческую природу художника. Будучи драматургом не только по роду своих занятий, но и по натуре, он не мог не вернуться к своей стихии. И Галич находит выход: создаёт с о й театр, избрав при этом «виртуальную» сценическую площадку — ограниченную рамками песни.

Театральное начало проявилось в песенном творчестве Галича незамедлительно: в первых же своих полностью авторских песнях «Леночка» (1962) и «Облака» (1962–1963?)<sup>43</sup> он проявил себя драматургом с прекрасным сценическим чутьём. Не случайно «Леночку» называли и пьесой, и фильмом (И. Зимин)<sup>44</sup>, и сценарием (М. Князева), а утверждение о кинематографичности «Облаков» стало чуть ли не общим местом.

Действительно, основным определением феномена Галича в этой связи следует признать «театр одного актёра». По мнению М. Князевой, оно вошло в обиход и стало «почти устойчивым» с лёгкой руки Синявского. Но это не совсем так. Дело в том, что впервые это определение встретилось нам в статье Л. Венцова: «Театр Галича — для одного актёра. Он не нужда-

<sup>42</sup> Галич А. Песня, жизнь, борьба. С. 173, 175.

<sup>43</sup> Позволим себе не учитывать здесь довоенные и фронтовые песни, написанные Галичем к спектаклям.

<sup>44</sup> См.: Зимин И. Две песни Галича // Журналист. М.: МГУ, 1994. 21 нояб. (№ 13–16). С. 19–23.

ется ни в реквизите, ни в декорациях. Ему и сцена не требуется. Все многосложные театральные задачи выполняет одно только поэтическое слово»<sup>45</sup>. Впервые эта статья была опубликована на итальянском и русском языках в 1972-м, — в то время как работа А. Синявского появилась в печати в 1977 году (журнал «Время и мы», № 14)<sup>46</sup>. Заметим, что мысль Синявского о возмещении Галичем некогда процветавшего, а затем занедужившего под государственной опекой театра, — впервые прозвучала также в той же статье Венцова: «Мощным творческим усилием Галич спасает наш театр, или, вернее, восполняет ту пустоту, которая образовалась в результате подавления театра».

Рассмотрение признаков театра в поэзии Галича начнём с характеристики того, как и что представлял бард-драматург в своём песенном театре.

### Галич — артист

Галич не был актёром, он был артистом. Артистичным могло быть его поведение, его устные рассказы, шутки, игры; совместное с женой устное творчество — «праздник юмора, самоиронии, наблюдательности» (Г. Аграновская). Играл он при этом главным образом не жестами и мимикой, а словами, интонациями; именно слово придавалось повышенное значение. Приведём здесь воспоминание М. Львовского — как раз об одной из таких словесных игр, которая, по его мнению, не прошла для Галича бесследно:

«Был у нас с Галичем общий друг Витя Драгунский — артист, а впоследствии известный детский писатель, автор знаменитых “Денискиных рассказов”. Галич и Драгунский, едва встретившись, тут же начинали разного рода актёрские игры. Разговаривали “от имени” придуманных персонажей. “Где ты был?” — спрашивал, скажем, Драгунский. “У сестре”, — отвечал Галич. “А, это у той, что сиське как у козе?” — уточнял Драгунский... Так они могли импровизировать до бесконечности. Я умирал от смеха. Думаю, что эти актёрские игры позже пригодились Галичу, когда он стал писать свои знаменитые теперь песни. Помните строчку: “У жене моей спросите; у Даши, у сестре её спросите, у Клавки...” Это из тех актёрских игр».

Для Галича был важен некий словесный эксперимент и желание поделиться чем-то интересным и необычным в отношении прежде всего — слова. О наблюдательности Галича в отношении слова свидетельствует и то, что он замечал понравившиеся ему «детские» словообразования или ас-

<sup>45</sup> Венцов Л. Поэзия Александра Галича // Russia Cristiana. 1972. № 126 (нояб.–дек.); То же // Вестник РХСД. 1972. № 104–105; Заклинание Добра и Зла. С. 56.

<sup>46</sup> Речь идёт о ст.: Синявский А. Театр Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 240–247.

социативные перифразы. Мы имеем в виду то, как он «покупал для пьесы» услышанные от старшего сына Аграновских словесные эксперименты («шиши» — большие шишки; «Молилась ли ты на ночь, Квазимода?»). Подать слово — главная задача барда при исполнении песен. Эта мысль подтверждается такими отзывами о Галиче — исполнителе песен: «Актёр Галич великолепен. Многие поют его песни, но так, как делает это он, не может никто. В его исполнении становится выпуклым не только каждое слово, но и каждая буква» (В. Славкин)<sup>47</sup>; «Эмоциональная и смысловая палитра всех песен гармонична. <...> очень редким певцам или чтецам удаётся в такой мере быть безупречным и по логике, и по волнительности всей подачи материала песни. Вас и в записи отличаешь сразу: это поёт Галич!..» (В. Ардов)<sup>48</sup>; «Это был особого рода артистизм. Каждое слово играло здесь всеми оттенками смыслов и “сверхсмыслов”. А ещё интереснее было не только слушать, но и смотреть на Галича. Это был настоящий спектакль. Тут на смысл, намёк, идею работало всё. Озорное, или трагическое, или ироническое лицо поющего, его чуть трогаящая губы улыбка, его манера как-то боком, чуть прикасаясь, перехватывать гитару, успокоительный удар пальцами по её деке и ответный стон как бы усталого, измученного инструмента и лёгкая пауза-полувздох перед решающим, ключевым словом...» (И. Грекова)<sup>49</sup>. Не отказывая Галичу в склонности к актёрству, Н. Коржавин на первое место ставит поэтическую составляющую мастерства Галича-барда: «Он работал как поэт, а не как актёр». Коржавин удивительно точно уловил эту особенность Галича-художника — сочетание поэта и драматурга в одном лице, выразив суть этого сочетания на уровне языка поэзии барда: «Хотя все его народные слова он придумывал сам большей частью. Придумывал — это не то слово, они принадлежали ему, но они были такими, что казалось, что это он услышал. А на самом деле он их не слышал, большей частью он не слышал, он их нашёл. Их не говорят, но могли бы сказать. Но это здесь, это всё время было на слуху, Саша всё время чувствовал жизнь»<sup>50</sup>.

Ролевые — жанровые — театральные

К театральному «полю» относятся прежде всего ролевые и, в частности, *жанровые*<sup>51</sup> песни Галича — это самый яркий пример проявления дра-

<sup>47</sup> Славкин В. Странные люди заполнили город // Галич А. Песни; Стихи; Поэмы, Киноповесть; Пьеса; Статьи. Екатеринбург, 1998. С. 617.

<sup>48</sup> Ардов В. Письмо А. Галичу // Заклинание Добра и Зла. С. 46.

<sup>49</sup> Грекова И. Об Александре Галиче: Из воспоминаний // Там же. С. 491.

<sup>50</sup> Коржавин Н. Мы должны были с ним встретиться // Там же. С. 475–476.

<sup>51</sup> Подробнее об этом термине у Галича см. в ст.: Крылов А. Е. О жанровых песнях и их языке: (По материалам твор. наследия Александра Галича) // Мир Высоцкого. Вып. I. С. 365–371.

матургичности барда. В них ролевой герой (герои) исполняет (-ют) свою ведущую партию, — таким образом развёртывается песенный монолог (диалог), подобный театральному. Автор при этом остаётся за рамками происходящего, позволяя себе лишь остранённый взгляд на персонаж (эпический театр Брехта, с которым неоднократно соотносили творчество барда<sup>52</sup>). Возможно, такое драматургическое решение песен объясняется именно нежеланием Галича перевоплощаться, о чём уже говорилось выше.

А. Крылов совершенно справедливо утверждает, что Галич был отнюдь не первым бардом, начавшим писать ролевые песни (до него были М. Анчаров и В. Высоцкий), устраняя тем самым ошибочное суждение И. Зимины, полагавшего, что Галич первым в авторской песне вводит в песню рассказчика, который не совпадает с образом автора.

Монологичность (ролевые песни), диалогичность («Фантазия на русские темы...»), много- и разноголосие («Композиция № 27...») — важные театральные свойства песенной поэзии Галича.

Интересно, что иногда Галич даёт право голоса и не ролевому герою. Так, в «Городском романсе» он даёт возможность высказаться «пострадавшей» стороне: «Она вещи собрала, сказала тоненько...» /69/. А лирический герой «Заклинания», о котором автор изначально говорит в третьем лице («И сидеть ему<sup>53</sup> лучше б над речкою...» /73/), вдруг начинает проявлять себя как активное первое лицо: «На Инту б тебя свёл за дело я». Это говорит (в прямом и переносном смысле) прошлое бывшего вертухая. В настоящем времени о нём рассказывает сам автор, но когда тюремщику начинают давать о себе знать обретенные в прошлом «навыки», то говорит уже он сам (все его обращения к вольному морю), тем самым как бы показывая, что прошлого не вытравишь, оно живо.

### Другие примеры «драматургичных» песен

Драматургичность проявляется не только в ролевых песнях барда. Так, вполне можно представить, как могла бы быть снята в кино сценка из жизни «Признание в любви». В качестве пролога — голос за кадром: «Я люблю вас — глаза ваши, губы и волосы...» /383/. Следующие кадры: автобус, женщина (передний план). Они озвучиваются: «Она стоит — печальница...» Далее на экране средним планом появляется ещё один персонаж — *с авоською и в шляпе*. Созданию его кинематографического образа помога-

<sup>52</sup> См. об этом: Венцов Л. Указ. ст. С. 61–62; Климов В. Он слишком Галич, чтобы умереть... (Голос Галича) // Журналист. С 27; Свиридов С. В. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. М., 2001. С. 104–107.

<sup>53</sup> Здесь и далее курсив в цит. наш (кроме специально оговоренного). — И. С.

ют ремарки Галича: «С ухмылкой со свойскою // Геройски ей грозит!»; «Он палец указательный // Ей чуть не в нос суёт»; «А он как глянул искоса, // Как сумку сжал в горсти...» В дальнейшем следует гневный монолог этого *паразита*: «Мы во главе истории...» Потом камера фокусируется на *ней*: «И тут она заплакала...» Заканчивается этот короткометражный фильм, кино-миниатюра, эпилогом, опять же звучащим за кадром на фоне уходящей вдаль женщины с сумками (перспектива, общий план) и закольцовывающим действие. Соблюдены классические драматургические три единства: места, времени и действия. Этим композиционным приёмом Галич пользуется неоднократно (достаточно вспомнить «На сопках Маньчжурии»).

Или другой пример — «Шёл дождь, скрипело мироздание...» /418/. Несмотря на то, что эти стихи — не ролевые, бездиалоговые (как «Облака»), они прекрасно «представляются» как кино. Первая строфа — первая сцена, затем такси остаётся на заднем плане, а на переднем появляется человек, листающий блокнот. Этот блокнот подаётся крупным планом. И вот уже эти кадры нуждаются в озвучании:

О, номера поминования  
Друзей и близких — А да Я!  
О, номеров исчезновение,  
Его печаль — от А до Я:

От А трусливого молчания  
До Я лукавой похвалы,  
И от надежды до отчаянья,  
И от Ачана до Яйлы.

Здесь всё, что им навек просрочено,  
Здесь номера — как имена,  
И Знак Почёта — как пощёчина,  
И Шестидневная война.

Дальше в фокусе появляется позабытое на время такси («И облизнул он губы синие, // И сел он, наконец, в такси...»); затем аэропорт, случайная знакомая, уходящая навсегда, которую стукач провожает взглядом.

Подчеркнём, что и сам автор считает себя в песнях драматургом: «...мои песни — это, как правило, всё-таки маленькие истории. Это одноактные, если хотите, драмы. Вот, скажем, “Песня о кассирше”. В общем, это кинофильм. “Баллада о прибавочной стоимости” — это сатирическая комедия»<sup>54</sup>. Поддерживал Галича в этом его самоименовании и драматург В. Ар-

<sup>54</sup> Из выступлений А. Галича в дискуссиях на Новосибирском фестивале, 11 марта 1968 года. Цит. по: *Галич А.* «Помни о мельнике!»: Неизвест. страницы Новосибир. фестиваля песни 1968 / Публ. К. Андреева // Мир Высоцкого. Вып. II. М., 1998. С. 440.

дов, называя (ещё в 1969 году) песни Галича «песнями» и «музыкальными миниатюрами», «построенными мастером-комедиографом». «Жанр короткого скетча» — ещё один термин, которым пользовался Галич применительно к своим песням — по аналогии с теми короткими сценками, которые он писал во время войны для развлечения фронтовой публики<sup>55</sup>. Он и строит их по законам драматургии: вступление (экспозиция) — необязательный элемент, завязка, развитие действия, апогей (кульминация), развязка. Все эти элементы композиции можно рассмотреть на примерах песен «История одной любви, или Как всё это было на самом деле», «Баллады о том, как едва не сошёл с ума...», «Баллады о прибавочной стоимости». По поводу композиционного строения песен Галича подчеркнём ещё одно обстоятельство. Только драматургическим чутьём автора можно объяснить неожиданные концовки некоторых его песен, на что обратил внимание А. Е. Крылов: «Галич сам признавался, что очень любит подобные повороты сюжета (он называл их “ловушками”)». В этой связи можно вспомнить, например, “Цыганскую песню”, где слушателю в финальных строфах сообщается, что героиня пела... Александру Блоку. Или “Я выбираю свободу”, где в финале свобода... оборачивается представителем “доблестных органов”. По тому же принципу построены песни “После вечеринки”, “Песня об Отчем Доме” и ряд других<sup>56</sup>. Исследователь связывает этот галичевский приём с жанром популярного в 60-х годах юмористического миниатюрного рассказа с неожиданным концом — так называемого «польского рассказа».

### «Открытие»

Одно из своих произведений Галич прокомментировал следующим образом: «Открытие — это слишком высокое слово, но... Если все мои прошлые песни — они, в общем, песни, а тут было некоторое всё-таки, как мне показалось, изобретение» /78/. Судя по приведённым выше словам, «Красный треугольник» был для автора не совсем песней. Что же имел в виду Галич? (К сожалению, отсутствие точной и однозначной датировки некоторых, в том числе и первых, песен барда затрудняет решение этой загадки. В дальнейших своих рассуждениях мы будем опираться на вполне логичную и убедительную датировку, предложенную А. Е. Крыловым<sup>57</sup>.) Если предположить, что под «открытием» Галич подразумевал введение в песню ролевого героя (что сразу же превращает её в подобие драматиче-

<sup>55</sup> См.: Галич А. Песня, жизнь, борьба. С. 174.

<sup>56</sup> Крылов А. Е. «Коломийцев в полный рост» // Иерусалимский журн. 2002. № 11. С. 171.

<sup>57</sup> См.: Крылов А. Е. О проблемах датировки авторской песни: На примере творчества Александра Галича // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 166–203.

ской сценки, а значит, она перестаёт быть песней), то впервые такой приём появился в песне «Облака», написанной Галичем заведомо раньше «Красного треугольника». А после «Облаков» появляется целый каскад песен с ролевым героем: «Больничная цыганочка», «Тонечка», «Про маляров, истопника и теорию относительности». Поищем другие признаки «открытия». «Красный треугольник» Галич называет «жанровой» песней, так же, впрочем, как и перечисленные выше песни. А «Облака»? Есть ли в них «жанровость»? Пожалуй, в меньшей степени, чем в названных жанровых песнях. Если мы вспомним, что «Красный треугольник» создавался Галичем в течение пяти-шести месяцев<sup>58</sup>, то вполне может быть, что замысел этого произведения, да и само загадочное открытие состоялись раньше, чем были написаны «Больничная цыганочка», «Тонечка» и «Про маляров...». И тогда это самое открытие и состояло в том, что Галич написал п е р в у ю ж а н р о в у ю песню, а стало быть и театральную — потому-то это и не совсем песня, непривычная песня; ввёл в песню бытовую, уличную интонацию; да к тому же взял для этого классический сюжет: любовный треугольник, решив его в современном ключе, «по-советски». Может, в этом тоже состояло своеобразное открытие? Ведь «Баллада о прибавочной стоимости» с решением другого классического сюжета появилась позднее. Плюс к этому — у «Красного треугольника» оптимистичный конец. Все сочинения Галича до этого не имели такого счастливого конца и были скорее не сатирическими комедиями, а драмами, не считая разве что песни «Про маляров...». Примечательно, что её бард сопроводил следующим комментарием: «...Поначалу мне больше всего хотелось — и это было естественно, — я занимался жанром, потому что я понял, что, так сказать, жанр — это то, что ещё как-то мало трогали все остальные шансонье в песнях. Поэтому следующая песня была написана “Физики”» /65/. Следующая после жанрового «Красного треугольника»?

Возможно и другое объяснение. «Открытием» Галич мог назвать такое своё оригинальное изобретение, как введение в песню несвойственного ей приёма — п о к а з действия: разозлилась — «вся стала красная»; растерялась — «вся стала белая», а «вся стала чёрная» — нахмурилась, и другие подобные примеры. Это опять-таки сближает «Красный треугольник» с драматургией. Впрочем, это всего лишь предположения.

### Многообразие жанров

Среди тех определений, что давались произведениям Галича исследователями, немало таких, которые имеют прямое отношение к театру. На-

<sup>58</sup> См.: Галич А. «Помни о мельнике!». С. 441.



пример: песни-драмы («Караганда»), сатирические комедии («Рассказ, услышанный в привокзальном шалмане»), трагедии («Кадиш»), трагикомедии («Баллада о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина...»), мелодрамы («Городской романс»), водевили и бурлески (цикл песен о Климе Петровиче Коломийцеве), фельетоны («Композиция № 27...»). Продолжим этот ряд ещё одним специфически театральным обозначением — фарс-гиньоль. Именно такое название даёт автор своему произведению о папане, отчаявшемся прокормить свою многодетную семью и из-за этого лишившем себя жизни. Вероятно, автор считает смешной, а точнее абсурдной, такую ситуацию, когда государство, где всю пропагандируется лозунг «человек человеку друг», не находит возможности помочь этому самому человеку, когда важнее оказывается не отстать от Америки, чем помочь своим же гражданам. Есть и ещё одна причина такого сочетания. Фарс лишён морали, а гиньоль как нечто ужасное затрагивает струны души, пробуждает сентиментальные чувства. Но далеко не у всех: «...есть некто, и он ясно виден, — безгорестный, безогненный, безлюбый, — герой текущего дня, обыватель, для кого все эти смерти и смехи приятное щекотание души»<sup>59</sup>. Такие вот равнодушные обыватели наверняка восприняли бы случившееся с папаней как нечто комическое и только. Театральное сочетание смешного и ужасного, влечение к юмору висельников присутствует и в литературе, что также было замечено К. Чуковским: «Смерть и смех, смех и смерть. Чёрный ужас и — Саша Чёрный». Взяв на вооружение интересное авторское определение, «гиньолем», «данс-макабром», «пляской мертвецов» называет Вл. Волин «Ночной разговор в вагоне-ресторане».

### Различные признаки «театральности»

Попробуем выделить в поэзии Галича признаки, роднящие её с искусством театра или кино. Не претендуя на исчерпывающую полноту в перечислении всех из них, назовём, как нам кажется, наиболее очевидные.

#### *Музыка*

Музыковед В. Фрумкин, а затем В. Волин<sup>60</sup> и А. Синявский в упомянутой ранее статье обращают внимание на то, что активной носительницей театрального начала в песнях Галича была музыка. Синявский в упомянутой ранее статье строит свои рассуждения в эмпирической плоскости — говорит в основном об ощущениях, умоглядных представлениях, порожд-

<sup>59</sup> Чуковский К. Весёлое кладбище // Собрание соч.: В 6 т. М., 1969. Т. 6. С. 263.

<sup>60</sup> См.: Фрумкин В. Не только слово: Вслушиваясь в Галича // Заклинание Добра и Зла. С. 216; Волин Вл. Он вышел на площадь: Вспоминая и перечитывая Галича // Галич А. Песни; Стихи, Поэмы... С. 630–631.

даемых галичевской музыкой: «И отсюда, от театра, в поэзии Галича чёткое ощущение жанра — занавеса, задника, кулис, просцениума, суфлёрской будки (где сидит автор) и разыгранных параллельно или последовательно мизансцен (как в “Аве Мария”). Отсюда пространственная форма зрелища, театрального спектакля, внесённая во временное искусство музыки и лирики. Отсюда сама музыка перенимает, в исполнении Галича, конструктивную функцию, так что его стихи, переведённые в песню, внезапно обретают трёхмерную ёмкость — сцены. <...> музыка (более чем скромная) вводит за собою *пространство*<sup>61</sup> в лирические композиции Галича и обращает слышимое ухом в видимое глазами, в подмостки, которые — средствами той же музыки — переборами ритма, вторжением нового голоса, подголоска, хора или всем знакомого от рождения мотива (“На сопках Маньчжурии”, допустим) — получают контурность, протяжённость, снятую со сцены и пересаженную затем на раздолья истории и географии».

В. Фрумкин же идёт в своих рассуждениях дальше и делает замечание насчёт близости Галича — в его понимании роли музыки — Брехту: призванная интеллектуализировать театр, заставить зрителя не только переживать действие, но и осмысливать его нравственные и социальные пружины, она вклинивается в действие, «образует с ним сложные смысловые связи, по-своему комментирует его». По мнению Фрумкина, музыкальная интонация театра Галича «обычно более детализирована, более сложно разработана, чем в зонгах Брехта». Таким образом, музыка в песнях Галича — впрочем, как и в его пьесах (достаточно вспомнить, какое значение придавал он ей в «Матросской тишине» или «Августе»), — несёт не только конструктивную функцию, то есть помогает композиционному строению песни, но и активно участвует в смысловом, идейном её оформлении, являясь неотъемлемым элементом её содержания. Об этом же пишет С. Свиридов в статье о «Литераторских мостках», доказывая, что музыка (используемые бардом мелодии, напевы, песенные строки) служит для Галича смыслообразующим элементом (знаком культуры / антикультуры).

#### *Длинные названия*

Некоторым своим песням Галич даёт достаточно длинные названия (приём, подхваченный многими бардами). По свидетельству Г. Аграновской, Галич был здесь последователем М. Анчарова: «Толя спел Саше песню Анчарова, которая называлась длинно (почти у всех песен Анчарова длинные названия) — “Песня про пограничника, который в больнице им. Ганушкина не отдавал санитарам свою пограничную фуражку”. Саша вос-

<sup>61</sup> Выделено авт. ст. — И. С.

хитился, попросил спеть ещё раз. И много времени спустя у нас дома услышали мы его новую песню: “Право на отдых, или Баллада о том, как я навещал своего старшего брата, находящегося на излечении в психбольнице в Белых Столбах”». Такие и подобные им названия играют роль списка действующих лиц в пьесе — «О малярах, истопнике и теории относительности», «Фантазия на русские темы для балалайки с оркестром и двух солистов — тенора и баритона», а также кратко обрисовывают тему произведения. Например — «Баллада о том, как едва не сошёл с ума директор антикварного магазина Копылов Н. А., рассказанная им самим доктору Бельенькому Я. И.» или же упоминавшаяся выше «Право на отдых, или Баллада о том, как я навещал своего брата, находящегося на излечении в психбольнице в Белых Столбах».

### Детали

К театральным и кинематографическим деталям отнесём такие, которые обладают сильным визуальным эффектом, обращают слышимое или читаемое в видимое, помогают представить происходящее так, словно это происходит в кадре или на сцене. Например, у Галича: «Опоздавшие гости // Прерывают куплет. // Их вбивают, как гвозди, // Ибо мест уже нет» /201/; «...Здесь мосты, словно кони, — // По ночам на дыбы!» /235/; «Очки на морде палача // Сверкали шустро!» /160/; «Ну а после, утомлённые до сизости...» /172/; «Свет ложился на подоконник, // Затевал на полу возню» /365/; «И случайные прохожие // Кувыркаются в неотложки!» /102/; «Весь затрясся он, как заяц под стужею» /120/; «Следят из окон постно // За нею сотни глаз» /274/.

По значимости деталей песни Галича можно сравнить, например, с театром Чехова. «То мне зябко в пинжаке, то мне жарко» /331/ — как тут не вспомнить чеховского «Хамелеона»: «Сними-ка, братец Елдырин, с меня пальто!»

Иногда Галич показывает действие: «Запирались на ключ — и к виску пистолет» /182/; «А как встал, так друзья мои, бражники, // Прямо все как один за бумажники... /92/, «Топтуны да холуи тут все по струночке!» /70/; «Постелилась я, и в печь — уголёк» /162/; «Бабыё вокруг, издавши стон, // Пошло махать платочками» /174/; «Тут чёрт потрогал мизинцем бровь // И придвинул ко мне флакон...» /296/.

У Галича находим и присущую многим драматургам (главным образом, сатирикам) черту — значимые, «говорящие» имена (фамилии), к тому же иногда являющиеся отражением времени: «...Всё назвать норовят меня Эдиком» /93/; *Тамарка* (параллель одновременно и с Лермонтовым, и с Зо-

шенко, работающая на снижение образа<sup>62</sup>); *Света* («луч света»<sup>63</sup>); *Лазарь* (библейское имя); *товарищ Парамонова* (даже имени нет, дамочка из ВЦСПС); *Званцев* (его не зовут, а он всё равно приходит); *Лёха-Каин* (персонаж, вызывающий ассоциации с Ванькой-Каином, оправдывает жанровое определение песни, которую сам автор называл стилизацией под лагерную); *майор Чистов* («чистыми» руками чекиста — горячее сердце, холодный ум — вершит свои грязные делишки); *Егор Петрович*; *Клим Петрович* (обращение по отчеству — «Петрович!» — дружеское, своёское); *Беленький Я. И.* и *Копылов Н. А.* (канцелярский стиль); *Кузьма Кузьмич Кузьмин* (Кузьма в кубе — стукачество неискоренимо; имя стало почти нарицательным<sup>64</sup>), в функции имён — *Тенор* и *Баритон*.

#### *Много- и разноголосие, обращения*

Тексты Галича сближает с театром их полифонизм. Причём, они полифоничны не только в том смысле, что в них кто-то что-то рассказывает (как в ролевых песнях, например), но и в том, что в них явлены, по меткому замечанию С. В. Свиридова, полемически сталкивающиеся голоса — мнения, точки зрения. На примере «Литераторских мостков» исследователь показывает, как в текстах поэта «разговаривают» культура и анти-культура, как «вступают в спор» слово и анти-слово. Причём, «голоса эти принадлежат не столько персонажам, сколько историческим и нравственным субъектам, таким как система, жертва, культура, интеллигенция, совесть». Галич наделяет способностью выразить себя в слове даже уже не существующих людей — похороненных под Нарвой солдат («Ошибка»). (Позже Высоцкий напишет свои «Чёрные бушлаты», но этот приём встречается и раньше, например, «Я убит подо Ржевом» А. Твардовского. Интересно, что один из зонгов Брехта назывался «Легенда о мёртвом солдате».) В роли действующего, говорящего лица выступает у Галича и такая категория, как Свобода, на деле обернувшаяся, правда, вовсе не свободой, а ровно наоборот (поэтому и взятая в кавычки): «...И мне говорит “свобода”: // — Ну что ж, — говорит, — одевайтесь, // И пройдемте-ка, гражданин» («Я выбираю свободу»). Ощущаются как живые и такие персонажи, как Добро (оно к тому же ещё и кричит!) и Зло («Закливание Добра и Зла»), или заклинающее «Не судите, да не судимы...» враньё («Вот пришли и ко мне седины...»).

<sup>62</sup> См.: *Волкович Н. В.* «На сопках Маньчжурии»: Реализация мотива памяти // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 88–89.

<sup>63</sup> См.: *Зайцев В. А.* В поисках жанра: О «маленьких поэмах» Александра Галича // Там же. С. 54.

<sup>64</sup> Попутно заметим, что имя Клим Петрович — из кино (см. об этом в ст.: *Крылов А. Е.* «Коломийцев в полный рост». С. 166).

Полифинизм поэзии Галича проявляется и в её «обращённости». В ней существует целая система обращений:

— ролевой герой обращается к своим слушателям: «Но когда воевали, братва...», «Нет, ребята, такого начальника...» /77/; «А вы не псих?», «А вам смешно?», «А вы не зам?» /90–91/; «Так давайте ж друг у друга не воруйте идей, // Не валите друг на друга свои горести...» /121/; «Вот и вникните в данный факт, друзья...» /208/;

— ролевой герой обращается к «участнику» (действующему лицу) своего рассказа, который не является его собеседником, поскольку сам ничего не произносит, и его реакции на обращённые к нему слова мы тоже не видим: «Сядь, не бойся, выпьем водочки...», «Расскажи ж ты мне, белка белая...» /83–84/, «А и спи, проспись ты, моё золотце...» /164/. Этот приём получил название «полудialogи». Им широко пользуется В. Высоцкий (примеры его полудialogов приводят в своей монографии Скобелев и Шаулов), встречается он и в поэзии Ю. Визбора («Телефон»);

— обращение автора к определённой категории слушателей (в зависимости от того, для кого написан тот или иной текст): «Ой, не шейте вы, евреи, ливреи...» /108/; «Спрашивайте, мальчики, спрашивайте...» /147/; «Пристегните ремни!», «Ну, давай посошок // На дорожку налей!» /156/. Иногда они ему даже отвечают: «— Как живёте, караси? // — Хорошо живём, мерси!» /200/.

— обращение автора ко всем, к каждому, кто захочет услышать: «Худо было мне люди, худо...» /184/; «Пожалейте, люди, палачей!» /257/; «Но помни: отходит поезд! // Ты слышишь? Уходит поезд...» /107/; «Да не надо, братцы, бояться!» /291/;

— обращение автора к своим же персонажам: «...Держись, держись, держись, держись, // Держись и чисти пёрышки!» /176/; «...Но из года семидесятого // Я вам кричу: — Пан Корчак! // Не возвращайтесь!» /317/.

Произносит автор и так называемые «реплики в сторону»: «...Заходите, люди добрые! // (Боже правый, помоги!)» /201/; «Тем речам цена — ровно тридцать “рз”! // (И принёс же чёрт сучку-пташечку!)» /208/; «Только принял я грамм сто, для почина // (Ну, не более чем сто, чтоб я помер!)» /322/. У Галича нередко встречаются комментарии в скобках, которые легко представить в качестве театральных ремарок, касающихся, например, игры актёров, или же звукового оформления разыгрываемой сцены: «И опять, оркестра вместо, // Работяга говорит // (А в руке гуляет кружка // И смеётся левый глаз...)» /413/; «Слушайте марш мародёров! // (Скрип сапогов по гравию!)» /438/. Относительно ремарок скажем, что они оформляются поэтом по-разному. В их роли могут выступать различные элементы текста: например, эпиграфы (как в одной из песен о Кли-

ме /330/). Кроме того, они могут находиться и внутри текста («Хмырь кивает. // Работяга улыбается» /408/).

### *Жест*

Жест Галича театрален. Он многозначителен, наполнен смыслом, объёмен. С его помощью Галич передаёт психологическое состояние своих героев. Нередко жест выступает в роли картинки к тексту, дополняющей представление читателя о характере, привычках галичевских героев. «Подтянул папаня помочи...» /85/; «Ходят дети с внуками на цыпочках» /117/, «Даёт отмашку Леночка, // А ручка не дрожит, // Чуть-чуть дрожит коленочка, // А ручка не дрожит» /60/; «И тут ты заплачешь. И даже // Пригнёшься от боли тупой» /351/; «Вот шагнул он к роялю походкою узника» /205/; «Ах, как вы присутствуете, ражие, // По карманам рассовавши кукиши!» /149/; «Бог с поникшей головой // Горбил плечи зябко» /133/; «Спину вялую сгорбя, // Я ж не просто хулу, // А гражданские скорби // Сервирую к столу!» /200/; «А начальник всё спьяну о Сталине, // Всё хватает баранку рукой...» /75/; «...сонные понятия // Стали к притолоке головой...» /99/; «Придавят бычок подошвою» /105/; «Тыкал вилкой в винегрет» /121/; «Голова на низ чтой-то клонится...» /164/; «Я иду повесив голову» /173/; «Кивал с эстрады ей трубач», «Он подтянул, трепач, штаны» /174/; «И сказал он, приподнявшись на локте...» /202/; «Сел чудака за стол и вжался в угол, // И легонько пальцами постукал...» /270/; «А Тамарка-буфетчица <...> // Покачала смущённо причёскою пегою», «Пальцами выстукивал морзянку», «Отодвинул шарманщик шарманку ботинкою», «Наклонился чудака над рукою Тамаркиной...» /272/; «Но с мокрых пальцев облизнёт чернила...» /275/; «И Матерь Божья замерла в тревоге...», «А он вошёл и поклонился еле, // И обратил неспешно к колыбели // Забрызганное оспою лицо» /281/; «Малосольный огурец // Кум жевал внимательно» /287/; «И тут явился ко мне мой чёрт // И уселся верхом на стул» /294/; «...Стоит и разминает папироску» /306/; «...и собаки спят, // Уткнувши в лапы носы» /339/; «Вот придворные пятаются задом, // Сыплот пудру с фальшивых седин», «И дрожит занесённый кулак» /363/; «Он палец указательный // Ей чуть не в нос суёт» /384/; «А он как глянул искоса, // Как сумку сжал в горсти...» /385/; «Хмырь зажал рукою печень» /415/; «И облизнул он губы синие» /418/; «И ткнусь головою, как в пристань, в колени твоей!» /426/; «И тогда я улягусь на стол на торжественный тот // И бумажную розу засуну в оскаленный рот»; «И хозяйка лизнёт меня в лоб, как признательный пёс» /302/; «Он встряхнул головой хорошенечко»; «Он бросается к Шейлину спутнику // И хватает его за грудки!» /347/.

Иногда автор комментирует жесты своих героев: «А ей, принцессе, хоть бы хны, // Едва качнула плечиком: // Мол, только пальцем поманю — // Слетятся сотни соколов» /174/.

Поэт наделяет способностью выражаться с помощью жестов даже неодушевлённые предметы («И только гиря говномера // Слегка качала головой» /393/), а также персонифицированные понятия: «И моя Беда смотрела искоса // На меня — и мимо, в пустоту» /395/; «Пусть ему — отчаянье моё // Сдавит сучье горло чёрной лапою!» /184/.

#### *Мимика*

На наш взгляд, мимика и её роль ярче всего может быть показана на примере улыбки.

И лежал он с блаженной улыбкою,  
Даже скулы улыбка свела...  
Но, должно быть, последней уликою  
Та улыбка для смерти была /74/.

Палац, человек, пожизненно обречённый на подавление чьей бы то ни было свободы (а в этом и состоит для него наивысшее благо), испытывает радостное блаженство от исполнения своей мечты (пусть даже и во сне). Тем трагичнее сравнение его улыбки с улыбкой блаженного, того, кто приравнивался к святому — абсолютно безобидного, чистого перед Богом человека.

И сидим мы у стола с нею рядышком,  
И с улыбкой говорит товарищ Грошева... /81/

Мимика товарища Грошевой психологически точно отображает принцип поведения в театрализованном советском обществе — с улыбкой, легко преодолевать трудности (ведь даже сам «Он улыбался нам <...> с мавзолея»), делая вид, что советские люди — самые счастливые люди в мире, ибо «Всё во имя человека, всё на его благо». А между тем этот самый человек вынужден с извиняющейся улыбкой просить родное государство помочь накормить свою семью:

Подтянул папаня помочи,  
И, с улыбкой незавидной,  
Попросил папаня помочи  
В кассе помощи взаимной /85/.

Поэт показывает фальшивые («Я матком в душе, а сам с улыбочкой...» /209/), неискренние, льстивые улыбки «сиятельных лиц» /98/, за благостностью и святочностью которых скрывается презрение. Из-за таких, обманчивых, улыбок, не всегда удаётся разглядеть улыбку друга, улыбку

как знак поддержки, единения: «Знать бы загодя, кого сторониться, // А кому была улыбка — причастьем!» /95/.

Улыбка может быть и многозначительной:

И, отвесив, я думал, — дерзкий,  
А на деле смешной поклон,  
Я под наигрыш этот детский  
Улыбнулся и вышел вон /366/.

Во-первых, раскланяться и уйти с улыбкой в ответ на вершащуюся над тобой расправу — это значит проявить смелость. Это свидетельство моральной силы. Во-вторых, улыбку в такой ситуации можно расценивать как умение с иронией отнестись к проявлениям человеческой низости.

Одно из наиболее частых мимических проявлений у персонажей Галича — не просто улыбка, а усмешка (ухмылка). Этой мимической способностью поэт наделяет ненавидимых им действующих лиц:

И недобрая усмешка  
Чуть приподняла усы /282/;  
У статуя губы вдруг  
Тронулись усмешкою... /288/;  
...Когда Некто с пустым лицом  
Мне сказал, усмехнувшись, что... /390/;  
А что же я вспомню? —  
Усмешку  
На гадком чиновном лице /423/.

Приведём другие замеченные нами в произведениях барда примеры проявления мимики:

«Она лишь зубы стиснула...»; «Она лишь брови сдвинула...» /384/;  
«Он, брови нахмурив густые...» /380/; «Смеётся левый глаз» /413/; «И прищурил свинцовый глаз» /390/; «И желвак на виске!..» /203/; «Они глядят на нас в тревоге // И не умеют скрыть испуг» /276/; «И где уж тут заметить поутру // В глазах хозяйки скучное презренье...» /277/; «В крике замерли уста» /281/; «Вот моргает мне, гляжу, председатель...» /322/; «Тут отвисла у меня прямо челюсть» /323/; «А шарманщик <...> // Алкашам подмигивал прелестно...» /271/; «И поведят глазами шало...» /116/.

Жест в сочетании с мимикой: «С ухмылкой со своейкою // Геройски ей грозит!» /384/; «У хмыря трясутся губы // И трясётся голова» /409/; «И кивали как глухие глухому, // Улыбались не губами, а краем...» /142/; «Первый тоже, вижу, рожи не корчит, // А кивает мне своей головою!» /323/; «И



кассир мне деньгу отслонит по рублю, // Ухмыльнётся ухмылкой грабительской» /335/ (ухмылка в квадрате).

#### Поза

Примеры этого элемента театрального действия у Галича немногочисленны. Но и они служат дополнительным доказательством зримости, «представимости» его поэзии: «А девочка сидела с богом, // К богу фасом, а к прочим боком» /132/; «Вот придворные пятятся задом...» /363/; «Стоит, висит, качается // В автобусной петле» /386/; «Шагают с осанкой гордою» /188/.

#### Пауза

То же можно сказать и о примерах другого вполне театрального элемента — по ходу развёртывания действия в песенном «театре» Галича возникают сценические паузы:

...Помолчали, хрустнуло печение,  
И, вздохнув, сказала тёща Ксения... /158/;

Все — приличия ради —  
С полминуты молчат /203/;

...И сказал, что отдохнёт немного,  
Помолчав, добавил напряжённо... /271/;

Кум докушал огурец  
И закончил с мукою:  
«Оказался наш Отец  
Не отцом, а сукою...» /287/.

#### Звуковая декорация

Так же, как в театре или кино, она сопровождает «показ» происходящих в песнях Галича событий как дополнительное средство выразительности: «...хрустнуло печение» /158/; «Я сижусь, гитарой тренькаю. // Хохот, грохот, гогот, звон...» /204/; «Но пробивается сквозь шёпот // Кирзовый топот патруля!» /276/; «Неприказанный, неположенный // За окном колокольный звон...» /286/; «Слушайте марш мародёров! // (Скрип сапогов по гравию!) /438/;

И в предчувствии конца  
Закудахтала козявка,  
Вол заблеял, как овца.  
Все завыли, захрипели!.. /281/;

И шалман зашёлся смехом,  
Загудел, завыл шалман.  
И, частушке вторя эхом,  
Об стакан гремит стакан /411/.

### Этюды

Традиционно этюд — упражнение, зарисовка. Однако это термин в том числе и театральный. Галич переносит его в литературу (цикл «Философские этюды»: «О принципиальности», «Пейзаж», «О вреде чтения», «Об ударениях», а также авангардный этюд «Бирюльки»), обозначая им небольшие по объёму стихотворения, сочетающие поэтический эксперимент с оригинальностью видения мира и определённой философией.

#### «Монтажная» композиция

Общность с искусством скорее кино, чем театра, обнаруживается в таком композиционном приёме Галича-драматурга, как «монтажная» композиция (быстрая смена планов, сцен, диалогов). Различные сцены монтируются Галичем, например, в «Бессмертном Кузьмине», «Горестной оде счастливому человеку», «Размышлениях о бегунах на длинные дистанции», «Кадише». Некоторые исследователи не ограничиваются уровнем композиции и говорят о монтаже временных пластов (А. Е. Крылов, В. А. Зайцев, А. Н. Костромин<sup>65</sup>), мест действия (Вл. Волин) или монтаже (монтировке) этапов биографии героев, их воспоминаний (Л. А. Левина). К отмеченному добавим ещё сочетание в одном произведении нескольких сюжетных линий («Вечерние прогулки», «Размышления о бегунах на длинные дистанции»). По мнению Волина, в творчестве Галича имеет место и монтаж самого текста<sup>66</sup>. Так, в «Отрывке из радио-телевизионного репортажа...» монтируются прозаические куски (текст комментатора) и стихотворный монолог (текст Володи Лямина). Текстовый монтаж происходит и в других произведениях Галича, где в стихотворный текст включаются прозаические вставки («Баллада о том, как едва не сошёл с ума...», «Летят утки», «Баллада о прибавочной стоимости», «Я выбираю свободу», «Воспоминания об Одессе»). Также различные виды монтажа могут сочетаться в одном произведении. Показательный пример — «Кадиш», где монтируются не только различные виды текстов, но и различные временные пласты, а также сменяют друг друга лирические герои, от лица которых ведётся повествование. Полагаем, что утверждение Вл. Волина о том, что некоторые песни строятся автором по принципу открытого Эйзенштейном «монтажа аттракционов» справедливо лишь в отношении такого примера, как «Красный треугольник». «Аттрак-

<sup>65</sup> См.: Крылов А. Е. Снова август // Вопр. лит. 2001. Вып. 1. С. 305–306; Зайцев В. А. «Поэма в стихах и песнях»: О жанров. поисках в сфере большой поэт. формы // Мир Высоцкого. Вып. IV. М., 2000. С. 367; Костромин А. Н. «Ошибка» Галича: ошибки сегодняшние и вневременные // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 148–160.

<sup>66</sup> См.: Волин В. Вспоминая и перечитывая Галича: [Вступ. ст.] // Галич А. «...Я вернусь...»: Киноповести. Пьесы. Автобиогр. повесть. М., 1993. С. 11–12.

ционом» здесь можно назвать «цветовые» превращения героини: автор говорит не «разозлилась», а «вся стала чёрная» /79/, и другие подобные изменения цвета.

Наиболее «киношный» из всех этих монтажей у Галича всё-таки смена сцен (декораций). Он молниеносно переносит нас из одной сцены в другую. Вот мы видим, как герой «Вальса-баллады про тещу из Иванова»

Выгреб тайно из пальтишка рваного  
Нембутал, прикопленный заранее...

В это же время:

А на кухне теща из Иванова,  
Ксения Павловна, вела дознание.

И наконец, третья декорация:

За окошком ветер мял акацию,  
Билось чьё-то сизое исподнее... /157/

И всё это уместилось в одну строфу.

Или: происходящее на вечеринке действие и вдруг — «...А за окнами снег, а за окнами белый мороз, // Там бредёт чья-то белая тень мимо белых берёз» /302/.

Назовём ещё монтаж ролевых рассказов (ролевой рассказ в ролевом рассказе — «Желание славы», «Песенка девочки Нати про кораблик» в «Кадише»), стоящий в одном ряду с такими монтажами, как сцена в сцене, диалог в диалоге (как в «Рядовом Борисове» Высоцкого), диалог в ролевом рассказе («Вальс-баллада про тещу из Иванова»).

#### *Мизансцена*

Действие в «театральных» стихах-песнях Галича, подобно театральному действию, распадается до уровня мизансцены:

Едут трое: сам в серёдке,  
Два жандарма по бокам /130/.

Он проснулся, закурил «Беломор»,  
Взял пинжак, где у него кошелёк,  
И прошлёпал босиком в коридор,  
А вернулся – и обратно залёг /163/.

Всё шло по плану, но немножко наспех.  
Спускался вечер, спал Младенец в яслях,  
Статисты робко заняли места,  
И Мать Божья наблюдала немо,  
Как в каменное небо Вифлеема

Всходила Благовещенья звезда.  
 Но тут в вертеп ворвались два подпаска... /280/.  
 И он в сердцах подумал: «Вымокну!» –  
 И усмехнулся, и достал  
 Блокнот, чтоб снова сделать вымарку,  
 И тот блокнот перелистал /418/.

Иногда мизансцена подвергается монтажу:

Дело явно липовое — всё как на ладони,  
 Но пятую неделю долбят допрос.  
 Следователь-хмурик с утра на валидоле,  
 Как пророк, подследственный бородой оброс.  
 ...А Мадонна шла по Иудее!  
 В платьице, застиранном до сини,  
 Шла Она с котомкой за плечами,  
 С каждым шагом становясь красивой,  
 С каждым вздохом делаясь печальней,  
 Шла, платок на голову набросив, –  
 Всех земных страданий средоточьем.  
 И уныло брёл за Ней Иосиф,  
 Убежавший славы Божий отчим... /293/

#### *Авторское предуведомление*

«Странная ночь. Не то снег, не то дождь, всё развезло. Человек идёт пьяненький, бормочет какие-то странные слова, вспоминает стихи, строчки из писем. А чаще других вспоминает такую строчку из письма Пушкина брату Льву: “Пишут мне, что Батюшков помешался. Быть нельзя!”» /251/. Эти строки предпосланы эпиграфом к песне «Запой под Новый год»:

Не поймёшь — не то январь, не то апрель,  
 Не поймёшь — не то метель, не то капель...

Однако они — не что иное, как комментарий, а точнее — своего рода предуведомление, выраженное действием или, скорее, обстоятельствами, что обостряет восприятие последующего текста.

Другой пример. Песне «О том, как Клим Петрович восстал против экономической помощи слаборазвитым странам» предпослан комментарий: «История эта очень печальная, Клим Петрович рассказывает её в состоянии крайнего раздражения и позволяет себе поэтому некоторые не вполне парламентские выражения» /330/. И здесь авторское предуведомление также направлено на обострение восприятия песни.

*Циклизация*

Склонность Галича к объединению своих произведений в циклы — причём организуемые по разным принципам — в какой-то степени также свидетельство драматургичности мышления барда. Для этого нужно было представлять замысел («на вперёд»), предвидеть дальнейшее развитие событий, связанных с главным героем, уметь обыграть ситуацию («разноцветность», например), а также — в зависимости от изменений — скорректировать что-то в самом тексте (как в истории с циклом песен о Климе Петровиче Коломыйцеве, который сам автор называл эпосом). Драматургичность (в отношении циклизации) проявляется и в том, что Галич пытается охватить явление или героев как можно шире, показать их разные стороны (пенсионеры бывают разные — и такие, как в «Облаках», и такие, как в «Заклинании»; изменение цвета может свидетельствовать не только о меняющемся эмоциональном и душевном состоянии («Красный треугольник»), но и о возрасте («Весёлый разговор»). Поэту недостаточно показать общественную и социальную жизнь его Клима, он хочет нарисовать его целиком, в «полный рост», уделить внимание и его повседневным привычкам, его мечтам.

*Театр, игра как тема*

Помимо «Старого принца», с темой театра, мотивами игры связано в творчестве барда ещё одно произведение — «Последняя песня». Поэт принимает афоризм Шекспира «Мир — театр, а люди в нём — актёры»: «Мы со сцены ушли, // Но ещё продолжается действо...» /484/. В случае Галича этот афоризм наполняется новым смыслом: мир — театр, в котором роли распределены, а судьба актёров предрешена: «Наши роли суфлёр дочитает, // Ухмылку тая...»

«Сама судьба поэта — поэтическая судьба — осознаётся и созидается через роль, принятую им в театре мира» — так формулируют ту же мысль А. Скобелев и С. Шаулов. Раздираемый противоречиями по поводу предлагаемой ему роли развлечения публики на празднике жизни:

И стыжусь я... немножко,  
 А верней — не стыжусь!  
 Мне, как гордое право,  
 Эта горькая роль, —  
 Эта лёгкая слава  
 И привычная боль!  
 Незнакомые рожи  
 Мокнут в пьяной тоске...

И стыжусь я до дрожи,  
И желвак на виске!.. /201/

— он сам выбирает себе роль: «Я выбираю свободу // Быть просто самим собой».

Мотив театральности жизни проходит в «Неоконченной песне»:

Старики управляют миром,  
Где обличья подобны маскам,  
Пахнут вёсны — яичным мылом,  
Пахнут зимы — камфарным маслом.

В этом мире — ни слов, ни сути,  
В этом мире — ни слёз, ни крови!  
А уж наши с тобою судьбы  
Не играют и вовсе роли! /116/

— а также в «Вечном транзите»:

А может, и впрямь мы, как те лицедеи,  
Что с ролью своей навсегда не в ладах?!  
И были нам ближе холмы Иудеи –  
На Старом Арбате, на Чистых прудах! /461/

### **Выводы**

В песенном творчестве Галича налицо как элементы театрализации (внешняя эффектность, зрелищность, действие — как в «Новогодней фантазмагории»), так и театральности / драматургичности / сценичности (под этим термином мы понимаем свойство мышления, способ восприятия и воплощения этого восприятия).

Драматургичность — важнейшее свойство мышления барда.

Галич-драматург легко вписывается в ряд классических драматургов-сатириков: Гоголь, Салтыков-Щедрин, Эрдман, Зошенко. При этом он (с полным на то правом) может быть причислен к поэтам-драматургам: Маяковскому, Блоку, Гумилёву. Причём предполагаем (не утверждая однозначно в силу непроработанности материала), что он оказался даже в большей степени театральным поэтом, чем его старшие коллеги. По крайней мере, те признаки театральности поэзии, которые были названы Смирновым-Несвицким в отношении Маяковского («гиперболизм, приподнятость и намеренная сниженность, контрасты трагического и комического, лирика и ирония; более свободная ритмическая форма, наконец, лицедейство персо-

нажей», а также законченные драматические сюжеты<sup>67</sup>), в творчестве Галича выражены с лихвой.

«Сценарии — пьесы — песни» — так мог быть озаглавлен, пожалуй, не только сборник произведений самого Галича (планировался к выходу в издательстве «Искусство» в 1967 году), но и сборник работ исследователей его творчества. Ведь, действительно, в творческой лаборатории Галича-художника прослеживается тесная связь между означенными видами искусства. Более того, начало созданию такой книги уже положено — отдельными критическими репликами и суждениями о театрально-кинематографической природе творчества автора (которых, как оказалось, не так уж и мало), а также пока, к сожалению, немногочисленными работами, целиком посвящёнными теме взаимовлияния кино и песни в многожанровом творчестве Галича.

По нашему мнению, многостороннее изучение театральных качеств поэзии А. Галича ещё впереди, и этот аспект его творчества — весьма достойный объект для исследования. Несомненно, такое изучение должно быть продолжено.

---

<sup>67</sup> *Смирнов-Несвицкий Ю.* Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л.: Искусство, 1975. С. 33.

---

**Л. Г. ФРИЗМАН**

## **СТРОФИКА ГАЛИЧА**

При первом знакомстве со стихами Галича их строфика может не обратить на себя особого внимания. Но стоит к ней присмотреться, и становится ясно, что она была предметом его специальной, тщательной и чрезвычайно продуктивной творческой работы. Галич не только использовал строфы самой разнообразной структуры, но и сводил в одном стихотворении разные виды строф, используя контраст между ними для максимальной реализации художественного замысла. Возникали стройные, гармоничные конструкции, но порой эта стройность внезапно, но продуманно нарушалась, заостряя внимание читателя на смысловой подоснове таких нарушений.

Предлагаемое рассмотрение строфики Галича охватывает стихи, включённые в его сборник «Песни, стихи, поэмы, киноповесть, пьеса, статьи» (Екатеринбург: У-Фактория, 1999). За пределами нашего внимания оставлены поэмы «Вечерние прогулки» и «Кадиш». Что касается поэмы «Размышление о бегунах на длинные дистанции», то она представляет собой цикл из шести стихотворений, которые Галич часто исполнял отдельно. Три из них («Клятва вождя», «Ночной разговор в вагоне-ресторане», «Глава, написанная в подпитии и являющаяся отступлением») астрофичны, а остальные («Рождество», «Подмосковная ночь», «Ave Maria») рассматриваются в ряду других самостоятельных произведений.

Не учитываются при дальнейшей классификации также следующие 31 стихотворение: «Цыганский романс», «Колыбельный вальс», «Песня про счастье», «Песня о синей птице», «Чехарда с буквами», «Бессмертный Кузьмин», «Желание славы», «Легенда о табаке», «Баллада о твёрдой валюте», «Баллада о вечном огне», «Из беседы с туристами...», «О том, как Клим Петрович сочинил...», «О том, как Клим Петрович добивался...», «Песня про велосипед», «Занялись пожары», «Плясовая», «Притча», «Олимпийская сказка», «Королева Материка», «Письмо в семнадцатый век», «Бирюльки», «Опыт прощания», «В этом мире Великого Множества...», «Подевались ку-



да-то сны...», «Какие нас ветры сюда занесли...», «Марш мародёров», «Песня про Красного петуха», «Старая песня», «Читая “Литературную газету”», «Мы по глобусу ползаем», «Последняя песня». В этот перечень входят как белые и астрофические стихи, так и состоящие из ритмически организованных частей, если при этом какая-либо определённая система в их сочетании не просматривается. Возможно, некоторые из них остались незавершёнными или представляют собой фрагменты. Всего к анализу привлечено 130 стихотворений.

Исследуя строфику Галича, необходимо учитывать некоторые особенности его поэтического языка, определяемые как песенной природой его стихов, так и другими чертами, характеризующими своеобразие его творческой манеры. Нередко у него наблюдается раздел строк.

Я замучил себя.  
И тебя я замучаю...

И врага у нас нет.  
И не ищем союзника...

(«Песня о концерте, на котором я не был») /95/

«Не судите!»  
И нет мерила...

«Не судите!»  
Малойте зори...

(«Без названия») /99/

И несут почётный...

Ка-ра-ул!

(«Памяти Б. Л. Пастернака») /125/

А после  
Он сдаст бутылку...

Он спит,  
А над ним планеты...

(«Вальс Его Величества») /169/

И вот —  
Пошла я к знахарю...

А на столе —  
Бутылочка...

(«Плач Дарьи Коломийцевой...») /201/

И не спеши,  
Ещё так долог путь.  
(«...Хоть иногда — подумай о других!») /217/

Написал,  
Подписал —  
И готово надгробье!  
(«Как могу я не верить в дурные пророчества...») /218/

Сказал мне:  
— Иди и убей!..  
(«Псалом») /220/

«Кого там везут?» —  
«Грибоеда».  
Кого отпевают? —  
Меня!  
(«Памяти Живаго») /224/

И добавил:  
— А впрочем, слукавь, солги...  
Не зови —  
Я и так приду!  
(«Песня об Отчем Доме») /276/

Я приказываю:  
— Дайте отбой!  
Умоляю:  
Поскорее, отбой!  
(«Номера») /278/

Об этом не надо.  
Молчи.  
(«Опыт ностальгии») /303/

Разумеется, это несколько не меняет силлабо-тонической природы цитированных стихов и в дальнейших характеристиках строфики Галича такие деления строк во внимание не принимаются.

Нередко Галич, певец и поэт, повторяет последние стихи предшествующей строфы, иногда и здесь что-то в них меняя или дополняя.

И нашей памятью в те края  
Облака плывут, облака...  
(«Облака») /25/

Вот и всё!  
...А этого достаточно!

Там стоит картина на подрамнике —  
Этого достаточно!  
(«Мы не хуже Горация») /91/

Аллилуя, аллилуя!  
«Чернила» — ответил он.  
(«Ещё раз о чёрте») /121/

Ряд стихотворений Галича имеют припевы, иногда зарифмованные, иногда прозаические. Во многих случаях поэт вносил в припевы, следующие за разными строфами, небольшие изменения. Несколько примеров:

И бьют барабаны!..  
Бьют барабаны,  
Бьют, бьют, бьют!  
(«Ночной дозор») /22/

Помилуй мя, Господи,  
Помилуй мя!  
(«Заклинание») /27/

Промолчи — попадешь в богачи!  
Промолчи, промолчи, промолчи!  
(«Старательский вальсок») /26/

Левой, левой, левой,  
Левою, шагом марш!  
(«Левый марш») /41/

Нет как нет,  
Ну, прямо нет как нет!..  
Тут как тут,  
Ну, прямо тут как тут!  
(«Красный треугольник») /71/

— Как живёте, караси?  
— Хорошо живём, мерси!..  
— Как жуёте, караси?  
— Хорошо жуём, мерси!  
(«Желание славы») /110/

Соловей, соловей, пташечка,  
Канареечка жалобно поёт.  
(«Канарейка») /267/

Встречаются случаи, когда, повторяя припев в последний раз, поэт не только вносит в него значимое изменение, но и специально это подчёр-

квивает. Так, все припевы «Песни о Прекрасной Даме» /31/ заканчивались словами:

А я-то думал, что просто  
Ты мною воображена...

А последний:

В Ярославском центре ночью  
Ты была воображена...

В стихотворении «Право на отдых» /29/ припев, если его можно так назвать, повторяется дважды. После первой строфы он звучит так:

Ах, у психов жизнь — так бы жил любой:  
Хочешь — спать ложись, а хочешь — песни пой!  
Представлено им вроде литера,  
Кому от Сталина, кому от Гитлера!

А в конце стихотворения:

Ах, у психов жизнь — так бы жил любой:  
Хочешь — спать ложись, а хочешь — песни пой!  
Предоставлено н а м вроде литера,  
Кому от Сталина, кому от Гитлера!.

Галич включает в тексты чужие цитаты с явно выраженным намерением, чтобы они из текста выпадали и даже с ним контрастировали:

Пребывая в туманной чёрности,  
Обращаюсь с мольбой к историку —  
От великой своей учёности  
Удели мне хотя бы толику!..  
А историк мне отвечает:  
«Я другой такой страны не знаю...»  
(«Без названия») /100/

И гвоздит мне мозг многократное —  
То ли гений он, а то ли нет ещё?!

«Я маленькая девочка — танцую и пою,  
Я Сталина не видела, но я его люблю!»  
(«Баллада о том, как едва не сошёл с ума...») /191/

Наиболее часто встречающейся в поэзии Галича является четырёхстишная строфа. Мы находим её в 75 стихотворениях (57,6%). В действительности этот процент ещё выше. Далее нам предстоит регистрировать стиховые конструкции, в состав которых входят четверостишная, а также устойчивые системы их чередований. О количественном распределении разных типов четверостиший даёт представление нижеприводимая таблица.

При этом следует иметь в виду, что в ряде стихотворений, в которых преимущественно использован один тип строфы, встречаются и строфы с другой схемой рифмовки.

Тип строфы	Количество	Стихотворения
<i>АБАБ</i>	27	«Вальс, посвященный Уставу караульной службы», «Слава героям», «Левый марш», «Петербургский романс», «Без названия», «Песня о последней правоте», «Снова август», «Кошачьими лапами вербы», «Фестиваль песни в Сопоте в августе 1969 года», «Рассказ, который я услышал...», «Вальс Его Величества», «Баллада о сознательности», «Опять меня терзают страхи», «Псалом», «Памяти Живаго», «Я выбираю свободу», «Старый принц», «Так жили поэты», «Песня исхода», «Когда-нибудь дошлый историк», «От беды моей пустяковой...», «Пейзаж», «Кумачовый вальс», «Песок Израйля», «Слушая Баха», «Опыт ностальгии», «Опыт отчаяния»
<i>абаб</i>	11	«Облака», «Песня про майора Чистова», «Ещё раз о чёрте», «Из речи на встрече с интеллигенцией», «Песенка-молитва», «Я в путь собирался всегда налегке...», «Песня об Отчем доме», «Номера», «Без названия», «Песенка про красного петуха», «Старая песня»
<i>А'Б'А'Б'</i>	7	«Абсолютно ерундовая песня», «Красный треугольник», «Жуткое столетие», «Мы не хуже Горация», «Песня о концерте, на котором я не был», «О пользе ударений», «Вальс-баллада про тещу из Иванова»
<i>АБАБ</i>	7	«Поезд», «Неоконченная песня», «Прилетает по ночам ворон...», «Баллада о стариках и старухах...», «О том, как Клим Петрович выступал на митинге...», «О том, как Клим Петрович восстал», «Канарейка»
<i>А'БА'б</i>	5	«Засыпая и просыпаясь», «Плач Дарьи Коломийцевой...», «Священная весна», «Песенка о Диком Западе», «Воспоминания об Одессе»
<i>аБаБ</i>	3	«Хоть иногда — подумай о других», «Прощание», «Горестная ода счастливому человеку»
<i>аББа</i>	2	«Заклинание добра и зла», «Когда я вернусь»
<i>ААББ</i>	2	«Предостережение», «Весёлый разговор»
<i>аБ'аБ'</i>	2	«Разговор с музой», «Переселение душ»
<i>аБ'Б'а</i>	1	«Вот он скачет, витязь удалой...»
<i>А'БА'Б</i>	1	«Как могу я не верить в дурные пророчества»
<i>аабб</i>	1	«Новогодняя фантазмагория»
<i>А'БА'б</i>	1	«Признание в любви»

Ещё о пяти стихотворениях следует сказать особо. В «Красном треугольнике» /71/ строфы 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 17 — *А'Б'А'Б'*,

строфы 3, 6, 9, 12, 15, 18 — *В'В'Г'Г'*. В стихотворении «Памяти Б. Л. Пастернака» /124/ строфы 1 — 5 имеют рифмовку *А'БА'Б*, 6 — 11: *вГ'вГ*, 12 и 13: *ДеДе*. В «Черновике эпитафии» /143/ 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10, 11 — *АБАБ*; 3, 6, 9, 12 — *взгг* «История одной любви» /150/ включает 20 стрóf, четыре 5-строфные конструкции, внутри каждой из которых первые три строфы имеют рифмовку *АБАБ*, а четвёртая и пятая — *ВВГГ*. В стихотворении «Запой под Новый Год» /232/ строфы 1, 6, 11 имеют систему рифмовки *аабб*. Между ними находятся две группы четверостиший (строфы 2–5 и 7–10), рифмуемых по схеме *взгг*.

На втором месте по частоте употребления идут восьмистишные строфы (13,0%).

<i>АБАБВзВз</i>	3	«Салонный романс», «Песня о ночном полёте», «Весь год ни валко и ни шатко...»
<i>А'ба'бВ'зВ'з</i>	2	«Заклинание», «Больничная цыганочка»
<i>А'Б'А'Б'В'Г'В'Г'</i>	2	«Песня о Прекрасной даме», «Баллада о прибавочной стоимости»
<i>А'БА'бВ'ГВ'Г'</i>	2	«Фарс-гиньоль», «Русские плачи»
<i>А'ба'бВ'Г'В'Г'</i>	1	«Старательский вальсок»
<i>А'бВ'ба'В'А'В'</i>	1	«Винновники найдены» (рифмовка первой строфы — <i>АбВ'-бав'ав'</i> )
<i>АБАБВГВГ</i>	1	«Ты прокашляйся, февраль, прометелься...»
<i>АВВзДБЕз</i>	1	«После вечеринки» (3-й стих 2-й строфы — <i>В'</i> )
<i>аБ'аБ'ВзВз</i>	1	«О принципиальности» (последняя строфа 4-стишная: <i>оЕдЕ</i> )
<i>АААБАААБ</i>	1	«Ошибка» (в 1-3 и 5-7 стихах каждой строфы повторяется последнее слово)
<i>А'ба'бВ'бВ'б</i>	1	«Леночка» (2-й, 4-й и 8-й стихи во всех строфах идентичны)

Здесь особый случай рифмовки представляет «Ночной дозор» /22/. Его схема:

1-3 строфы — *А'Б' А'Б' В'ГВ'Г*,

2 строфа — *А'БА'БВ'ГВ'Г*,

4 и 5 строфы — *А'Б'А'Б'В'Г'В'Г'*.

Пятистишия (3,8%)

<i>АБААБ</i>	2	«Счастье было так возможно» (3 и 4 стихи во всех строфах идентичны), «Песня»
<i>ааб'Б'а</i>	1	«Песня про острова»
<i>АБАбб</i>	1	«Юз» (в 4-5 стихах повторяется последнее слово)
<i>аБааБ</i>	1	«Песня про Тбилиси»

Другие типы стрóf встречаются значительно реже. 12-стишную строфу мы видим в «Прощании с гитарой» /54/ (*А'ба'бВ'зВ'зД'еД'е*), при-

чём в последней, четвёртой строфе стихотворения — 8 стихов, а также в «Балладе о том, как едва не сошёл с ума...» /189/ (*А'Б'А'Б'В'Г'В'Г'Д'Е'Д'Е'*). Семистишная строфа (*ааБ'В'Б'Ва*) — в стихотворении «Острова» /53/, шестистишная — «Когда я вернусь» /297/, причём в последней строфы имеют разные системы рифмовки: 1-я — *ааББаа*; 2-я: *АбВВбб*; 3-я и 4-я: *абВВба*. В стихотворении «Съезду историков» /247/ шестистишные конструкции, состоящие из четырёхстишной и двухстишной строф (*аБаБ + ВВ*) повторяются трижды, далее следует четырёхстишная строфа (*ГГД'Г*). По-разному строятся десятистишные строфы стихотворения «Реквием по неубитым» /163/. 1, 4, 5, 6 строфы — *АААВВзДБЕз*; 2-я: *АААБ'ВзДБ'Е'з*; 3-я: *А'А'А'БВзД'БЕ'з*. Первые три стиха в каждой строфе идентичны. В стихотворении «Закон природы» /18/ первая строфа 12-стишная (*абабввабГдГд*), а вторая и третья 13-стишная (*абабааабВзВВз*).

Стихотворение «Композиция № 27...» /85/ построено так: две четырёхстишные строфы замыкаются двустишием, и эта конструкция повторена четырежды. На наш взгляд, можно говорить о том, что оно состоит из четырёх десятистишных строф, схема которых: *абаб + ввзз + Де* (11 стих второй строфы — *Д'*) «Отрывок из радиотелевизионного репортажа...» /154/ — это три 16-стишные конструкции, каждая из которых предваряется прозаическим фрагментом. Схема этой конструкции, формально состоящей из четырёх строф: *А'Б'А'Б' + В'Г'В'Г' + ддее + Ж'зЖ'з*. Сходная картина — в стихотворении «За семью заборами» /13/: рифмовка 1, 2, 3 строф повторена затем в 4, 5, 6, далее: в 7, 8, 9 и в 10, 11, 12. Таким образом, четырежды повторена стиховая конструкция: *АбаБб + В'зВ'з + Д'Д'В'з*.

В «Больничной цыганочке» /74/ пять раз повторяется восьмистишная строфа *А'баА'бВ'зВ'з*, сопровождаемая шестистишным припевом *дЕ'дЕ'дЕ'*. В «Гусарской песне» /46/ строфы имеют рифмовку *А'баА'б*, за каждой чётной строфой следует припев: *ВВззД'ед'ед'е*, причём первые шесть стихов повторяются во всех припевах. Сходное строение имеют стихи «Уходят друзья» /60/ (строфы 1, 4, 7, 10 — *ааббВа*; 2, 3, 5, 6, 8, 9 — *ГДГД*) и «По образу и подобию» /165/: за 6-стишной строфой *ааббвв* следуют три четверостишия *зД'зД'*. Эта конструкция повторена трижды, а завершается стихотворение ещё одним шестистишием. В «Балладе о том, как одна принцесса...» /170/ 16-стишия повторены четырежды: каждое включает 12-стишную и 4-стишную строфу: *аБ'аБ'вГ'вГ'дЕ'дЕ' + Ж'зЖ'з*. В «Песне-балладе...» /173/ также четыре повторения 16-стиший, каждое из которых состоит из двух строф по четыре стиха и одной по восемь: *абаб + вввг + Д',Д'Е'Е'жжзз* (с повторением слова *Кара-зан-да*). В стихотворении «Возвращение на Итаку» /133/ — повторение трёх 17-стишных конструкций, каждая из которых

завершается словами Мандельштама, взятыми из эпиграфа к стихотворению. Начинается эта конструкция 5-стишной строфой *АБААБ*, причём 3 и 4 стихи в ней идентичны, затем следуют три 4-стишные строфы *ВВГГ*.

У Галича насчитывается 17 стихотворений (13%), в которых типы строф чередуются так, что чётные строфы имеют одну систему рифмовки, а нечётные — другую, зачастую отличаясь и количеством стихов. «Городской романс» /16/: стихотворение написано сплошной дактилической рифмой, строфы 1 и 3 — 12-стишные, а 2 и 4 — восьмистишные. «Смерть Ивана Ильича» /39/: строфы 1, 3, 5, 7 — *аа*, строфы 2, 4, 6 — *Б'ВБ'В* (2 и 4 стихи 6-й строфы связаны мужской рифмой. «Спрашивайте, мальчики» /43/: 1, 3 — *аабаааб*, 2, 4 — *ввГ'Г'Г'Г'* (четвёртая строфа укорочена). «Я принимаю участие...» /79/: строфы 1, 3, 5, 7 — *аБ'аБ'*, строфы 2, 4, 6 — *В'Г'В'Г'Д'Е'Д'Е'* «Всё не вовремя» /87/: строфы 1, 3, 5 — *абабвзвз*, строфы 2, 4, 6 — *ДеДе*. «Командировочная пастораль» /89/ написана перекрёстной дактилической рифмой, при этом строфы 1, 3, 5, 7 — восьмистишные, а 2, 4, 6 — четырёхстишные. Стихотворение «На сопках Манчжурии» /129/ написано шестистишными строфами, причём нечётные имеют систему рифмовки *А'А'Б'В'Б'В'*, чётные — *ГДЕДЕ* и перемежаются нерифмованными двустихными припевами. В «Праве на отдых» /29/ нечётные строфы имеют рифмовку *абаб*, а чётные — *А'А'Б'Б'*. После первой и десятой строф — припев — *ааБ'Б'*. В «Песне про несчастливых волшебников» /140/ нечётные строфы рифмуются по схеме *А'Б'А'Б'В'В'*, а чётные написаны белым стихом. В «Разговоре с Музой» /147/ строфы 1, 3, 5, 7 — *аБ'аБ'*, строфы 2, 4, 6 — *здеДЕз*.

В «Балладе о чистых руках» /181/ 1-я и 3-я строфы — *АБАБВзВзДеДе*, а 2-я и 4-я *ЖзЖзЖз*. Стихотворение «О том, как Клим Петрович сочинил...» /197/ написано мужской рифмой с парной рифмовкой, при этом 1 и 4 строфы состоят из десяти стихов каждая, а 2 и 3 — из шести. В «Вечном транзите» /284/ нечётные строфы зарифмованы по схеме *АБАБВзВз*, а чётные — *ДеДе*. В стихотворении «Съезду историков» /247/ нечётные — *абаБ*, чётные — *вв* (последняя строфа — *ззД'з*). В стихотворении «Рождество» /316/ строфы 1, 3, 5 — *АабВВбГГдЕЕд*; 2, 4 — *ЖзЖзЙйКкЛлМлм*; в «Подмосковной ночи» /319/ 16-стишные строфы (*А'ба'бВ'зВ'зД'ед'еЖ'зЖ'з*) перемежаются строфами с перекрёстной рифмой, чётные мужские, нечётные женские. В первом случае это 8-стишная строфа, во втором и третьем — 12-стишные. В стихотворении «Ave Maria» /326/ строфы 1, 3, 5 — *АБАб*; строфы 2, 4, 6 — *ВГДГДЕЖЕЖ*.

Случаи, когда строфика выступает очевидным средством выражения смысла, у Галича относительно редки, но несколько таких стихотворений нам всё же удалось выявить. В стихотворении «Век нынешний и век ми-



нувший» /114/ обрисованы две морали, каждой из которых уделена своя строфа со своей структурой. «Век минувший» в первой — АБААБ; «Век нынешний» во второй — аБ'аБ'вГ'вГ'. «Фантазия на русские темы...» /115/ состоит из четырёх монологов, два из которых исполняет тенор (*тенорок*), а два — баритон. Если у тенора — намеренная беспорядочность, его монологи состоят из строф, каждая из которых отличается от других размером и рифмовкой, то монологи баритона организованы строго и единообразно и тяжеловесны, как кирпичи. Каждый из них состоит из восьми строф (АБАБ) и завершается трёхстишием (ввГ'').

Суть стихотворения «Летят утки» /122/ — в сопоставлении двух сцен: вертухай *откальвает* речь стоящим в снегу ээка и высокопоставленная персона — *вертухай прилизанный, непохожий на вертухая*, ведёт в ЦК *разговор про творчество*. В соответствии с этим стихотворение состоит из двух частей, в каждой из которых по четыре строфы с повторяющимися системами рифмовки: А'БА'бб + В'Г'В'Г' + *деде* + Ж'З'Ж'З'И'К'ЛмНК'О'м (во втором случае 2 и 4 стихи последней строфы имеют женские окончания, а 7 — дактилическое).

И в заключение нашей статьи — о заключениях стихотворений Галича. Вот несколько характерных примеров:

Виноваты во всём биндюжники!  
(«Виновники найдены») /45/

Вот какие я придумал острова!..  
(«Острова») /53/

Вот, понимаете, какая у этих букв вышла в жизни ерунда!  
(«Чехарда с буквами») /104/

А четверо, четверо, четверо  
Дальше летят!..

И если долетит хоть один, если даже никто не долетит, всё равно стоило, надо было лететь!..  
(«Летят утки») /123/

...но доктор Беленький Я. И. не признал Копылова Н. А. душевнобольным и не дал ему направления в психиатрическую клинику...  
(«Баллада о том, как едва не сошёл с ума...») /191/

Такая вот история!  
(«О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира») /197/

А когда я вернусь?!  
 («Когда я вернусь») /297/

— Пойду, говорю, —  
 В запой, — говорю!

Взял — и запил.  
 («О том, как Клим Петрович добивался...») /200/

Вот и всё...  
 («Красный треугольник») /73/

Для рассматриваемой нами темы особенно важны случаи, когда Галич как бы ломает строфу, вторгаясь в неё прозаической вставкой:

А девочка спит.  
 И в лице ни кровинки!  
 А девочка...  
 Тш-ш-ш, спит!  
 («Олимпийская сказка») /259/

Стихотворение «Воспоминание об Одессе» /292/ имеет прозаическую вставку:

...Я иду домой. Я очень устал и хочу спать. Говорят, когда людям по ночам снится, что они летают, — это значит, что они растут. Мне много лет, но едва ли не каждую ночь мне снится, что я летаю.

А заканчивается оно строфой, которая будет прервана как будто неожиданно, но эффект этой неожиданности подготовлен предшествующим текстом:

И снова в разрушенной Трое  
 — Елена! —  
 Труба возвестит  
 И снова...  
 На углу Садовой какие-то трое остановили меня.  
 Они сбили с меня шапку, засмеялись и спросили:  
 — Ты ещё не в Израиле, старый хрен?!  
 — Ну что вы, что вы?! Я дома. Я — пока — дома.  
 Я ещё летаю во сне. Я ещё расту!

Неожиданное завершение ждёт нас и в стихотворении «Закон природы» /19/:

Ать-два-три,  
 Лево-правою —  
 Кто как хочет!

Последний стих лаконично и концентрировано выражает идею песни:

Если все шагают в ногу —  
Мост об-ру-ши-ва-ет-ся.

В «Песне про несчастливых волшебников» /140/ две строфы кончались:

Говорили — раз, два, три!  
Что в дословном переводе означает:  
Эйн, цвей, дрей!..

Говорили — раз, два, три!  
Что, как вам уже известно, означает:  
Эйн, цвей, дрей!

Но в третий раз сказка разбивается о реальность:

..Но, как пёс, гремя ошейником,  
Я иду, повесив голову,  
Не туда, куда мне хочется,  
А туда, где:  
— Ать-два-три!  
Что ни капли не похоже  
На волшебное:  
— Эйн, цвей, дрей!

В стихотворении «Я выбираю свободу» /226/ несколько строф начинаются строкой, совпадающей с его названием. Так же начинается и последняя строфа, но затем следует неожиданный поворот:

Я выбираю свободу,  
И знайте, не я один!  
И мне говорит «свобода»:  
«Ну, что ж, — говорит, — одевайтесь  
И пройдёте-ка, гражданин».

Автор этой статьи не считает поставленную в ней тему исчерпанной. Если ему удалось привлечь к ней внимание и в какой-то степени высветить перспективы, которые она открывает для углублённого познания поэзии Галича, то его цель достигнута.

---

*Р. Л. ДЖАГАЛОВ*

## К ЭВОЛЮЦИИ ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЧНОСТИ В ПОЭЗИИ ГАЛИЧА

Владимира Высоцкого и Александра Галича, при всём их отличии, объединяла одна мечта, долгое время остававшаяся для них недостижимой: оба жаждали звания русского поэта. Шли они к этому признанию разными путями<sup>1</sup>. Галича, прежде всего, отличала органическая связь с русской литературой. Вообще о его литературоцентричности написано немало интересного: тема эта давно определена как магистральная для его творчества<sup>2</sup>. Но в её исследовании пока отсутствуют серьёзные соображения в диахроническом плане за исключением некоторых мыслей известного английского слависта Джеральда Смита, сделавшего немало для популяризации русской авторской песни на Западе<sup>3</sup>. Между тем, периодизация галичевской литературоцентричности прослеживается достаточно чётко: если, например, во второй половине 1960-х годов Галич воссоздаёт миф о личности русского поэта-мученика, увековеченного, а порой и спасённого своим творчеством,

---

<sup>1</sup> См.: *Педенко С.* «“Эрика” берёт четыре копии»: Возвращение А. Галича // *Вопр. лит.* 1989. № 4. С. 88.

<sup>2</sup> Литературные ссылки именно этого периода лучше рассмотрены в основательных работах *С. Свиридова* и *Н. Волкович* по «Литературным мосткам», в небольшой, но очень изящной статье *В. Малкиной* и *Ю. Доманского* по «Александрейским песням», где в трёх Александрях они находят пять, хотя и один, Александр Сергеевич, выглядит неубедительно (см. все в сб.: *Галич: Проблемы поэтики и текстологии* / Сост. А. Е. Крылов. М., 2001), а также в мыслях профессора Зайцева по неосуществлённому циклу «Читая Блока», где исследователь справедливо утверждает, что опыт Ахматовой, Пастернака, Цветаевой, Маяковского и современных Галичу поэтов сильно повлиял на замысел Блоковского цикла (см.: *Зайцев В. А.* В русле поэтической традиции: О цикле Александра Галича «Читая Блока» // *Вопр. лит.* 2001. № 6).

<sup>3</sup> См.: *Smith G. S.* // *Galich A. A. Songs and Poems* / Transl. and ed. G. S. Smith. Ann Arbor: Ardis, 1983; *Smith G. S.* *Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet «Mass Song»*. Bloomington: Indiana Un-ty Press, 1984.



Стихи первых лет, примерно с 1961 до 1964 года, конечно, пока не были так погружены в литературу, не выражали галичевских поисков поэтического признания. Большинство их, при всей их гениальности, пока оставались остросюжетными, театральными, бытовыми и многоголосными песнями, без особого личного пафоса со стороны их автора. Видно, сам Галич всё ещё не воспринимал поэзии как основное русло своей творческой деятельности. Углубляясь в истоки первой авторской песни Галича, А. В. Кулагин доказывает, что «Леночка» возникла лишь как шутка, лишь как развлечение для коллег-кинематографистов<sup>6</sup>. Пока Галич оставался преимущественно членом Союза писателей и Союза кинематографов, по его словам, «благополучным советским холуём».

Однако написанная им ещё в этом первом периоде «Гусарская песня», обращённая к Александру Полежаеву:

Тезка мой и зависть тайная,  
Сердцем горем горячи!  
Зависть тайная летальная... /82/

— уже выражала некое ощущение своей трагической судьбы поэта. Здесь впервые Галич проводит пророческую параллель между уже признанным страдальцем русской литературной истории и самим собой. Эта параллель сильно утрируется во второй половине 60-х. Именно тогда заканчивается цикл «Александрийские песни», создаются «Литераторские мостки» и другие стихотворения, посвящённые памяти поэтов-мучеников. Эти посвящения, воссоздающие образ русского поэта, основаны на пяти общих началах:

Во-первых, поэт неизбежно является жертвой своего искусства (1). Во-вторых, он и самореализуется через него (2). Творчество, а вместе с ним, и внутренняя свобода, которую оно выражает, неизбежно приводят героев Галича к трагическому исходу. Зоценковский *рассказ, напечатанный неким журнальчиком*, роман Пастернака, *жирные пальцы* «кремлёвского горца» — вот гибельная гордость русского поэта, неизбежнодвигающая его к беде, но дающая ему поэтическое бессмертие. Стратегия, конечно, не новая, не придуманная Галичем, существовавшая ещё до пушкинского «Я памятник себе нерукотворный...», ещё до Горация... Принципиально новое и уникально галичевское здесь — это м е х а н и з м поэтического бессмертия, созданный бардом в «Легенде о табаке», где сняты все барьеры между жизнью и литературой (3). Это и есть третье из заявленных ранее начал га-

---

<sup>6</sup> Кулагин А. В. Об источнике первой авторской песни Галича. Третья международная конференция «Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века». Москва, 18–21 марта 2003. (Опубл. в наст. изд. — *Сост.*).

личевских посвящений. Затравленный Даниил Хармс побеждает жестокую реальность двадцатого века, *наш каменный век, наш атомный век*, переходя в бесконечное пространство и время своей собственной сказки, чьим соавтором является сам Галич /261/. Таким образом поэтическое слово спасает своего творца, предоставляя ему фантастический мостик к бесконечности.

Полностью в духе русского литературоцентризма, отделённый временем от преследуемых литераторов и от их гонителей, бард принимает на себя роль воссоздателя русской интеллектуальной истории. Таким образом, как замечает С. В. Свиридов, галичевское поэтическое слово становится вечным памятником литературным жертвам (4)<sup>7</sup>, памятником, который приобщает своего творца — Галича — к делу затравленных, к поэзии. Вещество памятника — четвёртое начало, общее для этих поэтических посвящений. Последним, пятым, является их многоплановость. Богатство персонажей — гонители и поэты из прошлого, судья-современник — обуславливает многоголосье и многовременье этих посвящений (5). При этом, роль лирического героя написанием истории не ограничивается. Он выступает и в качестве судьи, притом мучимого совестью. Только такое двойственное определение может объяснить сочетание угрожающего:

Мы не забудем этот смех  
и эту скуку.  
Мы поимённо вспомним всех,  
кто поднял руку /170/.

— с самобичующим:

До чего ж мы гордимся, сволочи,  
Что он умер в своей постели /170/.

В ранних 1970-х в творчестве барда происходит объединение образов этого самого современника-судьи, совпадающего с автобиографическим Галичем, и гонимого поэта из прошлого. Таким образом, все мифопоэтические построения, которые бард применял к литературным мученикам русской истории, то есть все пять начал, на которых основан образ русского поэта в его раннем творчестве, Галич начинает применять к своему лирическому я. В стихах этого периода именно сам автобиографический Галич становится жертвой своей поэзии (1). Появляются стихи как «Я выбираю свободу» (1970), «Опять меня терзают страхи...» (1970), «Песня исхода» (1971), «Песня об Отчем Доме» (1972), выражающие пафос по отношению

<sup>7</sup> Свиридов С. «Литераторские мостки»: Жанр. Слово. Интертекст // Галич: Проблемы поэтики и текстологии. С. 111.

к собственной трагической судьбе. В то же время, поэтическое слово даёт именно самому Галичу возможность духовной самореализации (2):

А в сноске — вот именно в сноске —  
Помянет историк меня /364/.

Порой, например в стихотворении «От беды моей пустяковой...» (1972), поэзия, в образе *мальчика с дудочкой тростниковой*, врывается в жизнь, спасая уже самого поэта Галича от травли (3). Такое снятие барьеров мы уже видели в литературных посвящениях 60-х годов. Одним словом, в ранних 70-х Галич утверждает своё право на звание русского поэта уже не путём преклонения перед чужой памятью, а прямо, без посредников. Если он и призывает память умерших литераторов, то не только для того, чтобы её увековечить, но и — преимущественно — для того, чтобы указать на сходство их обстоятельств со своими, чтобы в прошлом найти примеры **п р о т и в о п о с т а в л е н и я т в о р ц а и с и с т е м ы**:

Отравленный ветер гудит и дурит  
Которые сутки подряд.  
А мы утешаем своих Маргарит,  
Что рукописи не горят!  
Что — просто — земля под ногами горит,  
Горят и дымятся болота —  
И это — не наша забота! /382/

Коллизия между поэтом и властью, сыгравшая настолько трагическую роль в русской литературе, в стихах ранних 70-х становится личной судьбой Галича. Но затравленному поэту нужно не только увековечить память о себе, но и по-настоящему бороться за жизнь. Поэтому, его слово перестаёт быть лишь памятником поэту-мученику; оно мужает, становится оружием против гонителей (4):

Опять меня терзают страхи —  
И я опять бросаюсь в бой /339/.

Бой, конечно, поэтический. И ещё:

Снова слово становится делом  
И грозит потрясением основ! /367/

Так Галич-поэт *выходит на площадь*. Однако, в этом выходе — и сила, и слабость галичевской поэзии ранних 70-х. С одной стороны, композиция стихотворений становится проще из-за отсутствия литературной фигуры прошлого. Такая утрата одного голоса не только уничтожает **в р е м е н н о е** измерение галичевской поэзии, но и сужает драматическую си-



туацию от трёх до двух семантических пластов (5). А в литературе, в отличие от жизни, «треугольные» отношения часто предпочтительнее прямолинейных. Таким образом, существенно расшатывается многоголосье и многовременье, которые представляли собой пятым началом ранних поэтических посвящений. К тому же, постепенное освобождение лирического героя от чувства вины, присущего ему в 60-х, сильно упрощает его образ. С другой стороны, отчаяние и боль уже гонимого поэта придают его стихам ту надрывную исповедальность, которая ставит их в ряд лучших в его творчестве. Если в поздних 60-х стихи были для Галича основой формой самовыражения — он ещё оставался официальным культурным деятелем, — то после его исключения отовсюду и вплоть до его эмиграции стихи становятся единственным творческим выходом. Поэтому и самоирония по поводу собственной поэзии в этот период исчезают за счёт самоутверждения себя как поэта.

После эмиграции в 1974 году вопрос о принадлежности Галича к русской поэтической традиции, со всеми сопровождающими сомнениями и самоутверждениями, теряет свою остроту. Или, пользуясь терминологией пяти начал, к этому времени он уже успел самореализоваться через искусство (2). Бард уже публикуется; он получил ту самую книжку, о которой так мечтал в «Песне про велосипед»: «И вот сегодня, когда я говорю с вами, передо мной на столе лежит моя новая книжка. Я могу действительно потрогать её руками, погладить её обложку»<sup>8</sup>. И поскольку эмигрантский Галич уже признан исконной частью русской поэзии (хотя и эмигрантской, а не советской), то иссякает его рвение к поэтическому признанию. Поэтому стихи этого периода теряют свою литературоцентричность. В них лирический герой выступает не в роли поэта, а гражданина.

А так как реальная угроза преследования со стороны враждебной ему системы исчезает, то исчезает и тема гонения, и образ гонителей, а вместе с ними, и первое начало образа русского поэта (1). Вместе с описаниями советского быта, с сюжетностью и театральностью, из стихов напрочь пропадает и фантастическое, фарсовое начало. Таким образом, после 1974 года между реальным и поэтическим миром у Галича воздвигается непреодолимый барьер, пресекающий любые попытки ухода реального персонажа (Хармса, например) в поэзию, или прихода *мальчика с дудочкой тростниковой* в жизнь (3). Остаётся лишь один семантический и в р е м е н н о й

<sup>8</sup> Галич А. А. Сочинения: В 2 т. Т. 1 / Сост. А. Петраков. М.: Локид, 1999. С. 461–462.

пласт — голос лирического я или *мы*, уже полностью отождествлённого с биографическим Галичем, обращающимся к своему читателю (5):

Не верьте, друзья, пожалуйста,  
Не верьте, друзья, пожалуйста,  
Не верьте, очень прошу вас,  
Не верьте глазам своим! /1977?/

На этом прямом обращении и основана структура эмигрантской поэзии Галича. И поэтому стихи этого периода звучат слишком дидактично. Правда, остаётся вера Галича в русское слово как в памятник культурных ценностей (4):

Я кланяюсь низко сумевшим сберечь,  
Ронявшим легко, невзначай  
Простые слова расставаний и встреч:  
«О, здравствуй, мой друг!», «О, прощай!»  
Вы их сохранили, вы их сберегли,  
Вы их понесли сквозь года!.. /462/

Но из-за этой декларативности поэтическое слово хиреет; как и другие темы у позднего Галича, оно становится слишком абстрактным и перестаёт вытекать из художественного образа.

По мнению Джеральда Смита, именно ощущение вины за двойную жизнь, которой жил Галич в 60-е годы — жизнь официального культурного деятеля и жизнь автора диссидентских песен — было тем творческим импульсом, который стоял в основе его лучших произведений. Борьба с совестью помогала создавать искусство; когда эта совесть успокоилась после ухода Галича сначала во внутреннюю, а потом во внешнюю эмиграцию, поэтическое слово изменило барду<sup>9</sup>.

Гипотеза английского галичеведа сурова, но справедлива. Именно такое несоответствие между своим идеалом и своей жизнью заставило Л. Н. Толстого написать «Крейцерову сонату» и «Отца Сергия». Примем теорию профессора Смита с той оговоркой, что период в н у т р е н н е й эмиграции (начало 70-х) был всё-таки действительно плодотворен. Тогда личная боль и отчаяние с лихвой компенсировали упрощённость композиции и отсутствие иронии. Но то, что полная уверенность в собственной правоте, приобретённая уже во внешней эмиграции, к сожалению, неуклонно вела Галича к гессииодовскому стилю поучения при отсутствии образности, — трудно оспаривать.

<sup>9</sup> Smith G. S. // Galich A. A. Songs and Poems. P. 50–51.

Как и любое диахроническое исследование, данный экскурс в поэзию Галича проводится с большими оговорками. Во-первых, вопреки колоссальной работе историографов авторской песни, во многих случаях датировка стихов Галича ещё остаётся проблематичной. Во-вторых, Галичем написано менее двухсот стихотворений. Намечать глубинные тенденции в развитии его творчества при таком относительно небольшом объёме, созданном в течение восемнадцати лет, весьма трудно. Из-за этих и других соображений границы между отдельными периодами его поэзии, за исключением чётко определяемого эмигрантского, указаны весьма приблизительно, практически условно. Бесспорно лишь то, что в этом *вечном транзите* (который одновременно можно определить и биографически, и мировоззренчески, и художественно) Галич приобрел своё поэтическое бессмертие.

---

Мне бы хотелось благодарить В. А. Щербакову за её заботы о грамматике и стиле этого доклада, А. Е. Крылову за мудрость и всем сотрудникам ГКЦМ В. С. Высоцкого, где была выполнена данная работа, за помощь и гостеприимство.

---

**Н. А. БОГОМОЛОВ**

## **К ИСТОРИИ ПЕРВОЙ КНИГИ АЛЕКСАНДРА ГАЛИЧА**

В недавно появившемся «Списке запрещённых книг», фиксирующем цензурные запреты советского времени, читаем: «ГАЛИЧ А. А. Все произведения. *Распоряжение Главлита (по согласованию с ЦК КПСС). 22.10.1974*<sup>1</sup>. Уточнение, что же именно следовало изымать, находим в специальном указателе:

Август: Рассказ для театра. В 2-х ч. – М., 1959. – 97 л. – 200 экз. – Отпеч. множит. аппаратом.

Будни и праздники: Комедия-хроника в 2-х ч. – М., 1966. – 97 л. – 250 экз. – Совм. с Грековой И.

Вас вызывает Таймыр: Комедия в 3-х д. – М., 1955. – 25 экз. – Совм. с Исаевым К. Отпеч. множ. аппаратом.

На плоту: Литературный сценарий фильма «Верные друзья». – М.: Искусство, 1954. – 108 с. – (Б-ка киносценарии). – 15 000 экз. – Совм. с Исаевым К.

На семи ветрах: Киноповесть. – М.: Искусство, 1962. – 157 с. – (Б-ка киносценарии). – Совм. с Росточкин С.

Пароход зовут «Орлёнок»: Романтич. комедия в 3-х д. – М., 1958. – 96 л. – 200 экз. – Отпеч. множ. аппаратом.

Походный марш: Драм. поэма в 3-х д. – М., 1957. – 96 л. – 100 экз. – Отпеч. множ. аппаратом.

То же. – М.: Искусство, 1957. – 99 с. – 5 000 экз.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Index librorum prohibitorum русских писателей 1917–1991 / Сост., вступ. ст. и коммент. А. В. Блюма // Новое лит. обозрение. 2002. № 53. С. 444.

<sup>2</sup> Список книг, не подлежащих распространению в книготорговой сети: Библиогр. указ. М., 1981. С. 29. Описания здесь приведены в несколько упрощённой форме; не указаны издания пьесы «Походный марш» на литовском и эстонском языках. См. также: Новый индекс запрещённых книг // Галич А. Я выбираю свободу. М., 1991. С. 108–110. О возвращении книг Галича из спецхрана см.: История советской политической цензуры: Документы и материалы. М., 1997. С. 223, 225. Приносим сердечную благодарность А. Е. Крылову за библиографические указания и плодотворное обсуждение ряда тем данной статьи.

Однако по вполне понятным причинам сюда не попали как раз те издания, которые фиксировали тексты произведений, составивших истинную славу Галича: самиздатские «Книга песен» и «Вторая книга», а также зарубежные издания его стихов и прозы.

Мало того: в «Летописи жизни и творчества» Александра Галича (тогда еще А. Гинзбурга) значится: «1942 г., осень. А. Гинзбург занимается литературной работой, пишет стихи. У него укрепляются и расширяются литературные связи. Выходит первый сборник стихов “Мальчики и девочки”»<sup>3</sup>. Но странное дело — несмотря на все усилия, разыскать этот сборник долгое время никому не удавалось. Он не зафиксирован в широко известной библиографии А. Тарасенкова и в дополнениях к ней, собранных Л. М. Турчинским<sup>4</sup>, отсутствует в каталогах крупнейших библиотек.

Объяснение этому нашлось, когда «Мальчики и девочки» стали наконец доступны: подобно некоторым другим авторам советского времени, Галич числил среди своих книг самостоятельно или с помощью друзей отпечатанные и переплетённые сборники. В своё время нам пришлось долгое время разыскивать сборник стихов «Чуть на крылах» малоизвестного, но всё же не вполне «затерянного в летописях слав» поэта А. В. Звенигородского<sup>5</sup>. Сборник этот числился в официальной учётной карточке Звенигородского в Союзе писателей, с годом издания, — но ни одна библиотека им не обладала. Только в архиве удалось этот сборник разыскать — он был отпечатан на машинке и разослан друзьям автора<sup>6</sup>.

То же самое относится и к «Мальчикам и девочкам». Единственный известный нам экземпляр представляет собою брошюрку, составленную из двенадцати разрезанных пополам листков папиросной бумаги, на которых тесно, через один интервал, напечатаны 8 стихотворений, из которых одно (по необозначенному источнику) уже известно читателям<sup>7</sup>, остальные же в доступных нам материалах не встречаются.

<sup>3</sup> Галич А. Сочинения: В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 15.

<sup>4</sup> Тарасенков А. Русские поэты XX века. 1900–1955. М., 1966; Турчинский Л. М. Русские поэты XX века. 1900–1955: Дополнения к библиогр. А. К. Тарасенкова // De Visu. 1993. № 8(9); 1994. № 1/2. Ныне существует интернетовская версия данной библиографии, находящаяся по адресу: [www.ruthenia.ru/sovlit](http://www.ruthenia.ru/sovlit).

<sup>5</sup> Его первый, ещё дореволюционный, сборник рецензировал Брюсов, о стихах отзывался Блок, добродушную эпиграмму сочинил Мандельштам, а в качестве литературного героя он попал в «Жизнь и судьбу» Василия Гроссмана.

<sup>6</sup> Сам Звенигородский в анкетах обозначал год его выхода как 1938, однако письмами зафиксировано, что он был готов уже в 1923 году, предполагался к несостоявшемуся изданию и в середине 1920-х годов распространялся в списках.

<sup>7</sup> См.: Галич А. Сочинения. Т. 1. С. 398.

Стоит отметить, что книжечка оформлена так, как будто предназначалась для издания на ротаторе или каком-то другом аналогичном аппарате. ГУРК, виза которого стоит на титульном листе, — совершенно очевидно, какое-то отделение Главреперткома, то есть инстанции, разрешавшей исполнение произведений со сцены. Из этого можно заключить, что Галич предназначал свои стихи для исполнения с эстрады, в каком-либо фронтовой театре, но не для официальной публикации в издательстве, ибо для этого необходимо было разрешение Главлита, а не Главреперткома, ибо, согласно секретной записке Главлита, составленной в 1939 г., «функции её (цензуры — Н. Б.) выполняются и другими учреждениями, а именно: в области искусства — Главреперткомом при Комитете по Делах Искусств»<sup>8</sup>. Хорошо известно, что Галич в военные годы участвовал в работе фронтовых театров и выступал самостоятельно<sup>9</sup>. Вероятно, для подобного рода представлений он и готовил свои стихи, пробивая их не через Главлит, а через менее придирчивый Главрепертком.

Однако нам не известны тиражированные экземпляры сборника, — судя по всему, такое распространение и не состоялось<sup>10</sup>.

Единственный известный нам экземпляр книги был подарен Александру Константиновичу Гладкову (1912–1976), и история отношений двух писателей небезынтересна для истории советской (а потом и антисоветской) литературы.

Гладков знаменит как автор комедии в стихах «Давным-давно», на основе которой был создан фильм «Гусарская баллада», пользовавшийся ещё большей популярностью. Наряду с этим он был театральным и литературным человеком, — работал с Мейерхольдом и оставил записи о великом режиссёре, посещал самые разнообразные литературные вечера, собрания и пр., был знаком со многими выдающимися писателями, оставил о некоторых воспоминания<sup>11</sup>. Значительную ценность для истории русской культуры

---

<sup>8</sup> Записка Главлита в Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП(б) о создании единого централизованного органа цензуры при СНК СССР // История советской политической цензуры. С. 317. По крайней мере, до 1947 г. в функции Главлита не входила цензура произведений искусства (См.: Там же. С. 345–347).

<sup>9</sup> См. описание таких выступлений: *Галич А.* Генеральная репетиция // Сочинения. Т. 2. С. 295–296.

<sup>10</sup> Полностью текст книги и инскрипта Галича Гладкову на ней опубликован: *Галич А.* Книга стихов 1942 года / Публ. и вступ. ст. Н. А. Богомолова // Мир Высоцкого. Вып. IV. М., 2000. С. 457–466. В настоящей работе нами использованы материалы вступительной статьи к названной публикации, однако в переработанном и значительно дополненном виде.

<sup>11</sup> См.: *Гладков А.* Театр: Воспоминания и размышления. М., 1980; *Гладков А.* Поздние вечера: Воспоминания, статьи, заметки. М., 1986; *Гладков А.* Встречи с Пастернаком / Предисл. Е. Б. Пастернака, прим. Е. Б. Пастернака, С. В. Шумихина. М., 2002.

представляет его многолетний дневник, хранящийся в РГАЛИ, из которого до нынешнего дня опубликованы лишь фрагменты.

И уже в первой публикации находим такой отрывок: «А. Галича пригласили в Осло, но ему не дали визы. Он и Максимов приняты в члены французского Пен-клуба. Максимов — это одно дело, но “оппозиционная карьера” Саши Галича — это, конечно, парадоксальное недоразумение. Он был увлечён на этот путь своим тщеславием и вечериночными успехами периода “позднего реабилитанса”»<sup>12</sup>. И ещё несколько позднее: «В прошлое воскресенье “Немецкая волна” передала телевизионное интервью, которое Галич дал какой-то гамбургской газете <...> Вот что такое волна истории. Она вынесла Сашу Галича, маленького, слабого, неумного, тщеславного человека, в большую историю»<sup>13</sup>.

Обращение к самому тексту дневника позволяет несколько конкретизировать причины такого отношения Гладкова к Галичу.

30 декабря 1971 года в дневнике появляется запись, фиксирующая московские слухи (это одна из важнейших тем всего дневникового текста): «По дороге ко мне в машину сел Оня Прут. Сообщил последнюю новость: на днях из Союза писателей исключён А. Галич (Гинзбург). Исключил его московский секретарьят. 14 голосов — за, 4 голоса за строгий выговор (в том числе и Арбузов). Но, кажется, строгий выговор у него уже был. Прут — человек неточный и трепло, но не выдумывают же такие вещи? <...>

О Галиче надо бы проверить.

Мне он уже давно неприятен. Он способный пошляк и случайно вышел в деятели “либерализма”. <...>

О Галиче, видимо, правда. Ей <Ц. И. Кин> уже сказал об этом Марьямов. Лёве <Левицкому> сказал Сарнов. Заседание секретарьята было вчера днём. Есть ещё слух, что в Рязани исключён из СП Евгений Маркин, автор стихов о бакенщике Исаевиче.

Прут ещё рассказывал о замысле фильма М. Донского о Шалапине. Уже не говоря о том, что нет подходящего кандидата на исполнение роли Шалапина, Донской представил смету в три миллиона, причём пятая часть валютой. Фильм отложен, и Донской начал снимать фильм об юности Крупской по сценарию жены. Соавтор сценария о Шалапине был Галич. Так что Сашины дела сразу трещат по всем швам. А сколько было бесед об этом сценарии, разных интервью, рекламы.

<sup>12</sup> Гладков А. «Я не признаю историю без подробностей...»: Из дневниковых записей 1945–1973 / Предисл. и публ. С. Шумихина // In memoriam: Истор. сб. памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж, 2000. С. 623. Запись от 15 августа 1973 г.

<sup>13</sup> Там же. С. 627. Запись от 21 сентября 1973 г.

Будто бы когда года 2-3 назад Галич получал “строгача”, то он дал слово не выступать публично, но нарушил это, что и стало поводом для депрессии. Но это ещё не проверено.

Если бы я не знал его лично так хорошо и близко, я, возможно, относился бы к нему серьёзнее, но я не сомневаюсь в его глубокой неискренности в его “фронде”: он пустился в неё, когда это в каких-то кругах было “обречено на успех”, а потом продолжал это по инерции. Его подделки под лагерный фольклор — кощунственны. И прочее — того же рода. И он пал жертвой своего успеха»<sup>14</sup>.

После ряда записей, пересказывающих ныне хорошо известные достоверные известия и слухи об исключении Галича, 11 января 1972 года Гладков записывает: «Оказывается, в конце концов за исключение Галича проголосовали единогласно, и даже те четверо, которые сначала хотели дать ему строгач. Галич говорил кому-то, что всего более его задело жёсткое выступление Арбузова. Когда в конце обсуждения ему предложили что-нибудь сказать, он отказался, и Ю. Жуков воскликнул: “Вот видите, он даже не хочет с нами разговаривать...” А Ильин всё время называл его Гинзбургом. Галич (Гинзбург) плохой оратор, совсем не умеет говорить публично, и причина его отказа выступить, наверно, в этом. Будто бы его хотят исключить из Литфонда и открепить от поликлиники. Свирский будто бы уже откреплён. Кто-то из власть имеющих произнёс: “Пусть лечится у своих, единокровных...”»<sup>15</sup>.

И очень скоро он окончательно формулирует своё отношение к Галичу, как оно сложилось к началу 1970-х годов: «Галич (Гинзбург), с которым я был в довольно дружеских отношениях в начале 40-х годов и знаю

---

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 223. Далее ссылки на текст дневника Гладкова даются с указанием лишь единицы хранения и листов. В цитате упоминаются драматург Иосиф Леонидович Прут (1900–1996), критик и литературовед, многолетний друг Гладкова Цецилия Исааковна Кин (1905–1992), критики Александр Моисеевич Марьямов (1909–1972), Лев Абелевич Левицкий (р. 1929) и Бенедикт Михайлович Сарнов (р. 1927), кинорежиссёр Марк Семёнович Донской (1901–1981). Е. Ф. Маркин — рязанский поэт, прославившийся стихотворением «Белый бакен» (Новый мир. 1971. № 10), героя которого зовут Исаич и которое было воспринято в литературных кругах как апология А. И. Солженицына.

<sup>15</sup> Ед. хр. 112. Л. 11. Юрий (Георгий Александрович) Жуков (1908–1991) — журналист-международник, сотрудник «Правды», Герой Социалистического труда, лауреат Ленинской премии; Виктор Андреевич Ильин (1927–1991?) — секретарь Союза писателей СССР, в прошлом генерал тайной полиции. Григорий Цезаревич Свирский (р. 1921) — литератор, эмигрировал в 1972 году. Автор романа «Заложники» (1974), книги «На лобном месте: Литература нравственного сопротивления» (1979) и др. Применительно, что занимая официальную должность в СП, членом этого союза Ильин не был.



как человека (после лагеря ни разу не встречался) — не “деятель оппозиции”, — это тщеславный, соблазненный салонным успехом исполнитель. Глазами читать его тексты нельзя — они литературно беспомощны, но в них есть некая эстрадная выразительность. Впрочем, я всегда отказывался их слушать в записи: это кошунственное паразитирование на лагерной теме (то, что я слышал). И сам он стал как-то противен. Думаю, что он сейчас очень перетрусил и полон раскаянья. Не могу даже представить, с кем он дружит. Кроме того, этот подлец зачитал у меня книгу — биографию Чайковского Н. Берберовой. Я могу простить ему скверные стихи, но то, что зачитал у меня книгу, — не могу»<sup>16</sup>.

Эта двойственность отношения — с одной стороны, уважение к человеку, пострадавшему исключительно по политическим мотивам (сам Гладков в конце сороковых и начале пятидесятых годов отбыл лагерный срок), а с другой личной неприязнь — продолжает развиваться и в дальнейшем<sup>17</sup>. Но для нас интереснее, что далеко не всегда отношение было таким.

Насколько мы можем судить по прочитанным тетрадям дневника, линия их отношений выстраивается следующим образом<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Там же. Л. 15. Запись от 16 января 1972 года.

<sup>17</sup> Примечательна в этом отношении запись от 13 февраля 1972 г.: «Со слов Н. Бианки: Галича (Гинзбурга) исключили и из Союза кинематографистов и из Литфонда. Не очень верится: ведь члены Литфонда могут быть и не члены ССП. С другой стороны говорят, что он написал покаянное письмо и СП РСФСР (Михалков) может и не утвердить решение секретаря московской организации. Так, например, было с Эльсбергом» (Там же. Л. 29). Подробнее об Эльсберге в связи с Галичем см.: *Крылов А. Е.* «За верность общей подлости» // *Континент*. № 105. 2000. С. 313–319. Уравнивание хоть в каком-то отношении Галича с известным доносчиком Я. Эльсбергом очень выразительно, равно как и запись от 7 марта 1972 года: «К. Ваншенкин, являющийся членом Совета Литфонда, подтвердил, что Галич исключён и из Литфонда, но что это не обсуждалось, а сделано механически — так полагается. Я напомнил о Пастернаке. Он говорит, что тогда вот было решение сделать для Б. Л. исключение из правил и оставить его в Литфонде. Костя, конечно, знает» (Там же. Л. 44). В то же время постоянны в дневнике записи, решительно осуждающие поведение на секретариате А. Н. Арбузова и фиксирующие сходные реакции других людей, например: «В № 2 “Октября” Зубков рядом с пьесами Штока и Лаврентьева хвалит “Выбор” Арбузова. И тут же инсинуирует против Розова. Быстро Алёша получил вознаграждение за голосование за исключение Галича» (Там же. Л. 31. 16 февраля); «Арбузов уезжает на март в Армению. Юра <Трифонов> считает, что он опасается ехать, как обычно, в Ялту из-за изменившегося к нему отношения писателей после его выступления против Галича» (Там же. Л. 33. 21 февраля 1972), и др.

<sup>18</sup> Необходимо сделать оговорку о том, что дневник Гладкова представляет собою довольно непривычное образование. Вот как описывает его С. В. Шумихин: «Свой дневник Гладков вёл первоначально в разнокалиберных тетрадках, иногда на отдельных ли-

Познакомились они 7 августа 1940 года: «Под вечер с Вовкой Л<ободой> на стадионе “Динамо”, на футболе. Матч неинтересен. Много встреч. Виктор Драгунский знакомит меня с каким-то Сашей Гинзбургом, который говорит мне, что знал Лёву и много слышал обо мне. Арбузов и Плучек приглашали меня посмотреть генеральные репетиции “Города на заре”»<sup>19</sup>.

Логично было бы ожидать, что и далее Галич будет часто упоминаться на страницах дневника Гладкова, поскольку и тот и другой были ближайшим образом связаны со студией А. Арбузова и В. Плучека, где Гладков принимал близкое участие, а Галич был одним из ведущих актёров и авторов текстов<sup>20</sup>. Однако в реальности они разминулись во времени: Галич появился в студии уже тогда, когда Гладков практически стал в ней посторонним человеком. Поэтому его суждения о знаменитой в своё время

---

стках. В годы “большого террора” отвозил время от времени накопившиеся записи в Загорянку, где жили родители, и его мама прятала их. Умудрился Гладков не только вести записи в лагере, но и вывезти их из лагеря. В середине 1950-х годов Гладков начинает вести дневник сразу на машинке, одновременно в свободные часы перепечатавая ранние части дневника. Тут возникает неизбежный вопрос об аутентичности перепечатанных записей Гладкова их первоисточнику. Подвергался ли дневник до 1954 года, когда он стал действительно синхронным, обработке? Выясняется, что подвергался. <...> Основной костяк: факты, имена, хронология, впрочем, оставался неизменным» (In memo-gram. С. 524–525). Соглашаясь с этой характеристикой, мы хотели бы отметить, что редактура могла быть многослойной. Так, анализируемые С. В. Шумихиным записи о 22 июня 1941 г., сделанные от руки и на машинке, не могут быть представлены как синхронная и обработанная, поскольку запись от руки сделана шариковой ручкой и необычно для Гладкова разборчивым почерком, что свидетельствует, что она или делалась много позднее, или же является обработкой какой-то неизвестной нам более ранней записи. Поэтому в тех случаях, когда у нас появлялась возможность сопоставить относящиеся к нашему сюжету «старые» и «новые» записи, мы это делали.

<sup>19</sup> Ед. хр. 81. Л. 64. «Вовкой» Гладков часто называл своего приятеля, погибшего на фронте поэта Всеволода Николаевича Лободу (1915–1944). Биографическая справка о нём: Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. М.; Л., 1965. С. 399. Лёва — брат Гладкова, в это время находившийся в концлагере на Колыме. Упоминания о Галиче в кругу знакомых писателя Виктора Юзефовича Драгунского (1913–1972) см. в воспоминаниях: *Богословский Н.* Саша, Сашенька, Санька // *Закливание Добра и Зла.* С. 294; *Львовский М. Г.* Галич молодой... Еще без гитары // *Веч. клуб.* 1992. 5 июня. С. 3; *Драгунская А.* Мой Александр Галич // *Накануне.* 1995. № 4. С. 13; *Голубовский Б. Г.* Отступление об актёре, нашедшем свое призвание // *Голубовский Б. Г.* Большие маленькие театры. М., 1998. С. 314. Упоминание о любви Галича к футболу — «единственному в стране зрелищу, в котором не знаешь конца» — см.: *Рязанцева Н.* «...За всё, что ему второпях не сказали...» // *Закливание Добра и Зла.* С. 259.

<sup>20</sup> См. об этом воспоминания: *Кузнецов И.* «Перебирая наши даты...» // *Закливание Добра и Зла.* С. 383–390.

премьере «Города на заре», где Галич играл и был одним из соавторов пьесы, а позже о пьесе «Дуэль», — написаны явно со стороны. Приведём их: «Утром иду на просмотр “Города на заре” в Малый Каретный. <...> Из актёров хороши Зяма Храпинович (теперь “Гердт”), Аня Богачёва, Потёмкин, Тормозова, Гинзбург. Неплохи и Нимвицкая и Долгополов. И хотя в целом актёрски спектакль недостаточно ещё зрел, талантливость и обаяние замысла и режиссуры делают спектакль увлекательным и значительным»<sup>21</sup>; «Прочёл наконец пьесу, написанную Исаем Кузнецовым, Всеволодом Багрицким и А. Гинзбургом “Дуэль”, которую в Студии уже начал ставить Арбузов. Я ожидал другого и большего. Это лирическая, импрессионистическая разговорная драма, написанная в манере даже не Чехова, а Бориса Зайцева, очень туманная, неопределённая, но кокетливо многозначительная. Вроде пьес Леонова, только, пожалуй, лучше написана она литературно, но слишком гладка. Вещь глубоко интеллигентская. Есть талантливые куски и образы, но в целом очень неярко и подражательно. Я всё это откровенно высказал Арбузову, Плучеку и Исаю Кузнецову»<sup>22</sup>.

Следующие записи в дневнике Гладкова (впрочем, отметим, что первые полгода войны описаны очень бегло, и, в частности, сведений о разговорах в районе 16 октября 1941 г., описаний трагического бегства из Москвы<sup>23</sup> практически нет), связанные с Галичем, относятся как раз к тому вре-

---

<sup>21</sup> Ед. хр. 82. Л. 12. Запись от 4 февраля 1941 г. Отметим, что фраза о З. Гердте явно обнажает позднейшую переработку текста.

<sup>22</sup> Там же. Л. 32–32 об. Запись от 14 мая 1941 г.

<sup>23</sup> 18 апреля 1942 года Гладков записывал в дневнике о смерти Вс. Багрицкого: «Убит Севка Багрицкий. <...> Я был с ним знаком недолго, но обстоятельства сделали знакомство коротким. Началось с того, что Севка постоянно попадался нам с Тоней в короткий период нашего романа: везде, во всех ресторанах и чуть ли не на всех перекрёстках. <...> Потом у него в комнате наша литературная бригада (мы трое плюс Гинзбург и Львовский) заседала, заготовляя репертуар для работы в Полярном. Затем в этой же комнате пребывали студийцы 16, 17 и 18 октября, собираясь уходить пешком из Москвы. Тогда растерявшийся, безвольный Севка поочерёдно соглашался с каждым, кто высказывал какое-нибудь твёрдое мнение: с Плучеком против меня и со мной против Плучека. Незабываемый вечер в “Национале”. Он тоже был с нами. Севка записал меня в писательский эшелон в Казань в клубе писателей. Памятное путешествие в одном купе. Севка устраивается в багажнике. Его сонливость, обжорство и паразитическая беззастенчивость. Как он ночами распарывал подкладку и пересчитывал деньги. Чистополь. Он проявляет чудеса в искусстве устраиваться. Он знаком со всеми, и все его подкармливают. Погрузка дров на Каме, поиски комнаты. Неудачная экспедиция в колхоз и сгоревшие ботинки. Плачевный дебют в ленинградском передвижном театре. Он сводит нас с Григорьевым. От суетливости он хватается за всё и также пишет за компанию с Бугаевским и Письменным заявление Фадеву. Его нахальство. Скоро он всем надоедает до смерти,

мени, которое нас более всего интересует, и имеются они в нескольких вариантах, что даёт нам возможность проследить не только эволюцию текста, но и эволюцию отношений двух драматургов.

17 апреля 1943 года Гладков записал: «...И в “студии” был запашок снобизма, отравивший даже самых чистых и наивных людей. Юношей и девушек, понятия не имевших об Аксакове и Баратынском, пичкали Хемингуэем и символистами, тем самым поощряя модничество и поверхностность»<sup>24</sup>. Эта ретроспективная запись вскоре нашла продолжение после того, как в середине мая студия вернулась в Москву.

15 мая следует запись о приезде, а на следующий день — об обсуждении новой пьесы Гладкова и Арбузова, предложенной к постановке: «Читали “Бессмертный” в студии. <...> Умно говорил Лёня Агранович. Глупости говорили Гинзбург и Лёва Тоом»<sup>25</sup>.

Пьеса была принята, и 4 августа 1942 Гладков записал: «В спектакле “Бессмертный” начерно готово всё, кроме 5-ой картины. Актёры ещё не в образах. Лучше других: Богачёва, Тормозова, Соколов, Гинзбург, Лукачёв, Шешко. Слабы совсем Агранович, Нимвицкая и Семёнов»<sup>26</sup>. Несколько поясняют эту запись воспоминания Л. Нимвицкой: «Арбузов и Гладков привезли написанную ими пьесу “Бессмертный” — о студентах, посланных рыть окопы под Москвой и попавших в окружение. <...> Саша получил роль сотрудника Джека Уорнера. Все роли были интересны. Мы вновь объединились и, наконец, с тремя спектаклями ранней осенью 1942 года выехали в Мурманск... Без Саши. По неизвестным для нас причинам его не выпустили из Москвы. Для него и для театра это был оглушительный удар»<sup>27</sup>.

---

и потом снова вечер, оставляющий о нём хорошую. память, когда он читает свои новые хорошие стихи у Арбузова. Его отъезд. Хвастовство и враньё в Москве, нелепое письмо и эта неожиданная смерть. Так было на самом деле, а как потом когда-нибудь о нём станут вспоминать — не знаю» (Ед. хр. 83. С. 47). Уже в 1950-е годы, когда имя Вс. Багрицкого стало широко известно, Гладков снова повторит суждение о том, что гибель поэта заслонила его реальный и не слишком привлекательный облик. Ср. воспоминания о Багрицком как Галича («Вставай же, Всеволод...» // *День поэзии*. М., 1960; Перепеч.: *Галич А. Облака плывут, облака*. М., 1999. С. 25–27), так и И. Кузнецова (*Заклинание Добра и Зла*. С. 388–392).

<sup>24</sup> Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. С. 24.

<sup>25</sup> Ед. хр. 83. Л. 60.

<sup>26</sup> Там же. Л. 75.

<sup>27</sup> Цит. по: *Галич А. Облака плывут, облака*. М., 1999. С. 33–34. Кажется, память подвела мемуаристку, когда она вспоминала о том, какую роль играл А. Гинзбург в спектакле. См. об этом далее. Помимо этого, вызывает сомнение, что Галич не был выпущен из Москвы, поскольку Гладков записывал 10 октября: «Заболела Тоня <жена Гладкова>».

В сентябре состоялась премьера пьесы (о ней см. ниже), а в начале октября студия собралась в г. Полярный, однако жена Гладкова заболела, он остался в Москве, а вместе с ними — и Галич. И тут начался тот эпизод, который, пожалуй, для нас интереснее всего.

18 октября Гладков записывает: «Придумал, шутя, сюжет для водевиля-оперетты вроде пародии на “Давным-давно” — “А всё-таки она женщина”. Саша Гинзбург пришёл в восторг, и мы решили быстро написать вместе (он и музыку). Уже начали. Идёт лихо и легко». И на следующий день: «Много читаю и сочиняю с Сашей оперетту»<sup>28</sup>. В конце октября Гладковы уехали в Свердловск на премьеру «Давным-давно» (и Галич их провожал), а 12 ноября снова следует запись о работе над опереттой: «Снова работаем с Сашей над нашей опереттой. Он удивительно легко сочиняет и музыку и стихи (не зная нот: по слуху). По натуре он импровизатор, и, как у всякого импровизатора, у него всё гладко, но чуть поверхностно и банально. Он сочиняет почти с той же скоростью, с которой записывает. Но всё полузаёмное, всё похоже на что-то уже бывшее, где-то, у кого-то»<sup>29</sup>. Работа была закончена удивительно быстро. Уже 25 ноября Гладков записывается: «Водевиль-оперетта “А всё-таки она женщина” закончен. Немножко совестно за это скороспелое изделие. Покажем её Студии, и ещё нас просит Дирекция Фронтовых Театров»<sup>30</sup>.

2 декабря Гладков записал: «Исполнили наш водевиль в дирекции фронтовых театров. Пел и играл Саша, а я сидел с многозначительным видом. Все были удивлены и нас хвалили.

Кроме директоров, были Б. Голубовский и Габович.

Всерьёз обсуждалось, годится ли это для московского театра Оперетты. Одна беда: нет клавира. Вся музыка у Саши в голове. Надо нанять какого-нибудь музыканта, чтобы он помог всё это Саше записать.

Подозреваю, что это всё же дилетантизм в его самом чистом виде»<sup>31</sup>.

Но уже через несколько дней Гладков переходит в другую тональность: «25 декабря 1942 года. Студия вернулась, оставив Плучека в Поляр-

---

Высокая температура. Тем самым вопрос о поездке со студией отпадает. Арбузов в ярости. Ещё отказался ехать Саша Гинзбург» (Ед. хр. 83. Л. 79). Видимо, запись эта сделана ретроспективно, так как в рукописном варианте (судя по всему, аутентичном), Гладков писал уже 27 сентября: «Студия уехала в Полярный. Остались только мы, Гинзбург и Крутикова» (Там же. Л. 8).

<sup>28</sup> Ед. хр. 83. Л. 79.

<sup>29</sup> Там же. Л. 83.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Там же.

ном <...> Мы с Сашей исполнили им наш водевиль, и он... провалился. Обнадёженные горячим приёмом в Дирекции фронтовых театров, мы думали, что это всё же не так плохо, но высокоумные студийцы как-то не приняли это всерьёз и даже не бранили её активно. И, вероятно, они правы.

Ясно, что время, потраченное на этот водевиль, — потерянное время. Хорошо одно — что ушло его мало»<sup>32</sup>.

Это — та версия, которую Гладков хотел сохранить для потомства. Однако на самом деле всё выглядело несколько иначе, о чём дают представление другие записи, более близкие по времени и сохранившиеся и в машинописном, и в рукописном виде. 3 июня 1942 года старая машинопись рассказывает: «Беседа с Таней Рейновой, Марусей Нов<иковой> и Гинзбургом о внутреннем положении в студии. <...> Гинзбург недоволен тем, что ему дали роль Гехта, а не Уорнера, или из кокетства делает вид, что недоволен. Явно доволен Агранович, получивший роль американца. После собрания Гинзбург рассказывает мне про свою пьесу о Гейне. Кажется, интересно»<sup>33</sup>.

В следующий раз имя А. Гинзбурга появляется в дневнике Гладкова в записи от руки, датировано просто: «Сентябрь 1942 года»: «Премьера “Бессмертного” в Студии. Странный успех с привкусом провала. Встречи и беседы с А. Габовичем. <...> Начало соавторства по мюзикомедиям с А. Гинзбургом. Замысел “Недотроги” и “Приключений лейтенанта Лебедева”»<sup>34</sup>. 7 октября Гладков отметил появление статьи о «Бессмертном» в «Комсомольской правде», где в весьма похвальных тонах говорилось и о пьесе, и об актёрах<sup>35</sup>. И уже 27 сентября 1942, перечисляя задуманное, Гладков пишет: «Драматургические планы на ближайшие 3 месяца (1942 год)

1. Советская комедия “Недотрога”.
2. Либретто мюзикомедии по “Давным-давно” (совм. с Гинзбургом).
3. Либретто мюзикомедии советской (совм. с Гинзбургом)»<sup>36</sup>.

Через месяц, к моменту отъезда Гладкова в Казань, был готов первый акт «А всё-таки она женщина», а ещё через месяц она была целиком окончена и представлена театральному начальству. В записи от 23 ноября (старая машинопись) Гладков передавал свои впечатления от встречи ина-

---

<sup>32</sup> Там же. Л. 85.

<sup>33</sup> Там же. Л. 5.

<sup>34</sup> Там же. Л. 9.

<sup>35</sup> Там же. Л. 14. Речь шла о ст.: *Калашников Ю.* «Бессмертный»: Премьера московского театра-студии // Комсом. правда. 1942. 6 окт. В ней говорилось, что А. Гинзбург исполнил роль пианиста Славина, который решил возглавить партизанский отряд из попавших в окружение студентов.

<sup>36</sup> Там же. Л. 8 об.

че, чем в окончательном варианте, когда уже стало ясно, что замысел не сумел должным образом воплотиться: «Музкомедия наша (у неё всё ещё нет названия) имела в прослушивании большой и единодушный успех... Кроме Наумовой, присутствовали завлит Дирекции Кашкарёва, А. М. Габович, Голубовский, некий Гончаров, Нежный и Крутикова... Все высказались дружно, что это чистая оперетта, а не водевиль с пением, как нам казалось. Говорили, что Студии она не по силам и советовали предложить её Ярону... Критических замечаний было немного, и те правильные...»<sup>37</sup>.

Судя по тому, что далее имя Галича пропадает со страниц дневника военных лет<sup>38</sup>, можно предположить, что именно неудача «музкомедии» привела к охлаждению отношений между двумя людьми. Но нет сомнений, что подаренный Гладкову в эти дни сборник стихов А. Гинзбурга «Мальчики и девочки» фиксирует момент наибольшей близости.

Свидетельства последующих лет, касающиеся интересующей нас проблемы, довольно многочисленны, но в то же время позволяют скорректировать утверждение Гладкова о том, что после лагеря он с Галичем ни разу не встречался.

К 1956 году относится чрезвычайно дружественная записка Галича к Гладкову, текст которой приведём:

«Дорогой Саша!

Можно было бы, конечно, написать Вам что-нибудь смешное.

Но на стёртой ленте и остроты получаются стёртыми.

А потому — просто примите мои самые искренние поздравления, пожелания, поцелуй и прочее.

Я скоро буду в Москве и надеюсь наконец Вас увидеть

Ваш

Саша Галич

12 января 1956 г.»<sup>39</sup>.

13 сентября 1957 года Гладков записал: «Ещё встречи и болтовня с Ардовым и Сашей Галичем, который ходит с палкой (что-то с венами)»<sup>40</sup>. И за драматургическим творчеством Галича Гладков следит, хотя со всё более и более нарастающим недовольством. Так, 13 и 20 ноября 1958 г. следуют записи: «Ремез рассказывает о провале пьесы Саши Галича “Пароход зовут ‘Орлёнок’” — плохо сочинённой и липовой. Я был в этом уверен, прочитав

<sup>37</sup> Там же. Л. 29.

<sup>38</sup> Единственное встретившееся нам упоминание о нём относится к февралю 1944 г. и весьма мимолетно: «Прочитал пьесу Саши Гинзбурга. Плохо» (Ед. хр. 86. Л. 15).

<sup>39</sup> РГАЛД. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 229. Напечатано на машинке, подпись и дата — от руки.

<sup>40</sup> Ед. хр. 97. Л. 89.

в ней 10 страниц», и потом: «Арбузов <...> [г]оворит, что “Пароход зовут ‘Орлёнок’” Саши Галича провалился в МТЮЗЕ оглушительно»<sup>41</sup>. Ещё решительнее он писал 16 января 1960 г., когда был в Ленинграде: «На премьерe “Августа” Галича — отвратительно!»<sup>42</sup>. В апреле следующего года, когда зашла речь об экранизации «Давным-давно», судьба опять столкнула Гладкова с Галичем: «Говорю по телефону с Рязановым. Он предлагает мне соавтором Галича. Я отказываюсь»<sup>43</sup>.

Кажется, трудно винить Гладкова в скептическом отношении к драматургическому творчеству Галича. Но и песенное (стихотворное) вызывало у него — как, впрочем, и у некоторых других — резкое отталкивание. Гладков вообще не был энтузиастом авторской песни. Он с симпатией относился к творчеству Б. Окуджавы<sup>44</sup>, понравились ему песни Н. Матвеевой в исполнении Киры Смирновой, через П. Якира он познакомился с Ю. Кимом и заинтересованно следил если не за его творчеством, то за судьбой, — но в общем интерес этот был скорее пассивным. Видимо, можно поверить приведённой выше записи о том, что он старался избегать слушать песни Галича, а когда это всё-таки случалось, они вызывали недовольство. Очень характерна здесь едва ли не единственная прямая оценка песенного творчества Галича, когда у Лидии Яковлевны Гинзбург ему попал в руки текст стихотворения «Памяти Б. Л. Пастернака». Гладков, как мы уже писали выше, был с Пастернаком хорошо знаком, оставил о нём воспоминания и вообще испытывал едва ли не преклонение перед его личностью. Запись же о стихах, датированная 15 апреля 1967 г., поражает своей безжалостностью: «Л. Я. показывала, когда мы были у неё, возмутительное по пошлости стихотворение Галича о смерти Пастернака. Морду бы бить за такие вещи»<sup>45</sup>.

Всё сказанное выше, однако, относится к сюжету личных взаимоотношений двух авторов, работавших в весьма сходных жанрах (помимо пьес, Гладков писал и стихи), даже соавторствовавших, но потом разошедшихся. Но существуют и весьма небезыңтересные вопросы сугубо творческого порядка, которые хотелось бы обсудить в связи с этим сборником Галича.

---

<sup>41</sup> Ед. хр. 98. Л. 126, 129.

<sup>42</sup> Ед. хр. 100. Л. 12. Об этом спектакле см. в воспоминаниях Н. Богословского (Заклинание Добра и Зла. С. 296).

<sup>43</sup> Ед. хр. 101. Л. 16. Запись от 25 апреля 1961.

<sup>44</sup> См., напр., запись от 26 декабря 1961 г. (In memoriam. С. 558), ряд других упоминаний об Окуджаве (Там же. По указателю). Из неопубликованной части дневника приведу любопытную запись от 10 февраля 1962 г.: «<Давид> Самойлов хорошо назвал Окуджаву “поющим Ремарком”. Они вместе пишут комедию для Малого театра» (Ед. хр. 102. Л. 15).

<sup>45</sup> Ед. хр. 107. Л. 53.



Прежде всего обращает на себя внимание очевидная параллель названия книги с прославленной песней Б. Окуджавы «До свидания, мальчики!» Само обращение к героям произведения «мальчики» и «девочки» таило определённый и не очень поощрявшийся подтекст: как в шестидесятые годы, так и — тем более! — в годы войны воевавшие должны были представлять если даже и молодыми, то уже вполне зрелыми и умудрёнными опытом. Уже само участие в войне гарантировало им заведомую зрелость, силу духа, благородство и прочие добродетели. Вспоминая о далеко не полной зрелости своих персонажей (вспомним ещё и повесть Окуджавы «Будь здоров, школяр», подвергнутую жестокой критике именно за инфантильность героя), и Галич и спустя много лет Окуджава выводили на первый план совсем другие представления о человеке на войне, чем официально поддерживавшиеся и одобрявшиеся. Конечно, у Галича это сделано гораздо более осторожно и опосредованно, но всё же нельзя не заметить подобного отношения. Вообще для советской пропаганды очень много значили обозначения персонажей произведений, и не случайно Окуджава ставил себе в заслугу реабилитацию слова «женщина», что уже практически совсем не чувствуется нынешним языковым сознанием. То же самое относится к «мальчикам и девочкам».

Однако не исключено, что название сборника стихов Галича имеет и другую основу. Будущий роман Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» назывался в 1946 году именно теми же словами, что и сборник Галича — «Мальчики и девочки»<sup>46</sup>. Это могло бы быть совпадением чисто случайным и не заслуживающим никакого внимания, если бы не одно обстоятельство: название романа было подсказано стихотворением Блока «Вербочки» (в первоначальных вариантах «Вербная Суббота» и «У заутрени»), — а у Галича было особое отношение к творчеству этого поэта, которому посвящена песня, и вдобавок из его стихов взято много эпитафий<sup>47</sup>. Первая строфа стихотворения «Куклы и солдаты» написана тем же самым размером, что и большая часть стихотворения Блока (у Блока 8 строк из двенадцати — довольно редкий в русской поэзии трёхстопный хорей с дактилическими окончаниями, как и вся первая строфа у Галича). Так что мы не можем исключить опосредованной генетической связи далеко не шедевра молодого поэта с титаническим созданием одного из тех авторов, к которым он относился с глубоким почтением.

<sup>46</sup> См. подробнее в комментарии В. М. Борисова и Е. Б. Пастернака к роману (*Пастернак Б. Собрание соч.: В 5 т. М., 1990. С. 652–653*) и в кн.: *Пастернак Е. Борис Пастернак: Биограф. М., 1997. С. 609–610.*

<sup>47</sup> Подробно об этих эпитафиях см.: *Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. По указателю.*

Стоит отметить эпиграф из А. Грина ко всей книге (в опубликованном варианте стихотворения «Колыбельная» он стал эпиграфом только к нему<sup>48</sup>). Лишний раз он подтверждает, что творчество этого писателя было чрезвычайно значимым для поколения, входившего во взрослую жизнь накануне войны. Напомним, что песня на стихи Грина и ему посвящённая были у М. Анчарова, что одной из киноработ Галича был фильм «Бегущая по волнам». Но особую значимость, как кажется, этот эпиграф приобретает в уже забывшемся контексте предвоенных литературных споров, обнажённых тем же дневником А. Гладкова. 12 сентября 1939 г. он записал: «В «Известиях» хорошая статья Вс. Иванова о Ф. Купере. Мимоходом он правильно стегнул эстетский «культ Грина», насаждаемый Паустовским, Олешей и ~~уже~~ с ними<sup>49</sup>. Здесь речь идёт о фразе из статьи: «...кое-какие эстетсы из Лаврушинского переулка пытаются культивировать как образец романтики и приключенческой литературы в самом высоком её понимании упадочное и хилое творчество А. Грина — писателя, расфранчённого в чужие одежды, растерянного перед жизнью, пустого»<sup>50</sup>. В то же время интерес Галича к Грину восходит именно к этому, предвоенному времени. Р. Орлова вспоминала: «Вместе окунулись в Грина, загадочные названия Лисс, Зурбаган навсегда связаны с нашей маленькой комнатой, где мы фантазировали о неведомом будущем»<sup>51</sup>. Заметим также, пусть и в скобках, что в («пол-мике») (вряд ли осознававшейся как таковая) ~~своим~~ бразным победителем оказался Галич. Прочитав известную книгу «Тигр снегов», Гладков задумал пьесу об альпинистах и ~~связи~~ с этим писал (упоминание Галича здесь, надо думать, чисто случайно, но в нашем контексте симптоматично): «Нашёл прекрасный и очень точный эпиграф из А. Грина <...> Если не считать случайных встреч с А. Бекон, Сашей Гинзбургом (Галичем), Борщаговским — никого не вижу»<sup>52</sup>. И в том же году: «Читаю только А. Грина, чтоб поддержать себя в определённой тональности, внутренней для «Ночного» неба»<sup>53</sup>.

Отметим к слову и ещё один случай ненамеренного, но опять-таки симптоматичного совпадения между уже зрелыми стихами Галича и творчеством Гладкова: на протяжении долгого времени последний работал над

---

<sup>48</sup> Помимо уже названной публикации в двухтомнике, см. также воспроизведение автографа: Заклинание Добра и Зла / Сост. Н. Крейтнер. М., 1992. С. 486. К сожалению, определить источник эпиграфа пока не удалось (см.: Крылов А. Галич — «соавтор». М., 2001. С. 67–68).

<sup>49</sup> Ед. хр. 80. Л. 44.

<sup>50</sup> Иванов Вс. Искатели следов // Изв. 1939. 12 сент.

<sup>51</sup> Заклинание Добра и Зла. С. 435. Речь идёт о середине тридцатых годов.

<sup>52</sup> Ед. хр. 97. Л. 25. Запись от 27 февраля 1958 г.

<sup>53</sup> Там же. Л. 137. Запись от 7 декабря 1958 г.

пьесой о Байроне, долгое время называвшейся «Путь в Миссолунги» (окончательное название — «Последнее приключение Байрона»). «Песня о последней правоте» Галича начинается строфой:

Подстилала удача соломки,  
Охранять обещала и впредь,  
Только есть на земле Миссолонги,  
Где достанется мне умереть.

Дело, конечно, не в словесном совпадении, от которого избавиться невозможно, а в выдвигании на передний план (в заглавие и в первые строчки) именно обстоятельств смерти поэта, и глубинная внутренняя связь, ощущаемая между личностью Байрона и собственной судьбой, занимавшая обоих авторов, — у Галича более открыто, у Gladkova гораздо более опосредованно, но тоже явственно.

Вернувшись к «Мальчикам и девочкам», скажем, что стихотворение «Куклы и солдаты» обращает на себя внимание по крайней мере двумя особенностями: во-первых, воспоминаниями о Севастополе в сочетании с войной и смертью, что потом откликнется в «Генеральной репетиции»<sup>54</sup>, а во-вторых, — стремление к созданию стихотворных перечней, которые Галич возводил к поэтике Пастернака как образцу<sup>55</sup>. Вместе с тем вторая особенности позволяет, как кажется, внести и некоторые уточнения в вопрос об ориентации поэтики Галича на творчество Пастернака. Подчёркивая особую роль длинных перечислительных списков для этой поэтики Галич вряд ли случайно называет как образец стихотворение «В больнице» — для него, не столь давно крестившегося, высокий христианский пафос этого стихотворения должен был значить особенно много. Публикуемые же стихи позволяют предположить несколько другие ориентиры, хотя также восходящие к Пастернаку. Это — «Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой», написанные в 1941 году<sup>56</sup>, где ряды перечислений едва ли не более близки по духу стихотворению Галича. И дело не только в том, что перечисляются

<sup>54</sup> См.: Галич А. Цит. соч. С. 228–229.

<sup>55</sup> Подробнее см. в нашей статье «“Пласт Галича” в поэзии Тимура Кибирова» (Новое литературное обозрение. 1998. № 32). Помимо указанных там материалов, о месте Пастернака в своём поэтическом сознании Галича рассказывал в интервью 1974 года (Галич А. Я выбираю свободу. С. 175).

<sup>56</sup> Существенным обстоятельством, могущим позволить усомниться в справедливости наших доводов является датировка первых публикаций: «Вальс с чертовщиной» был впервые опубликован в 1945 году, а «Вальс со слезой» в 1943-м. Однако стихи Пастернака обладали особенностью широко расходиться в списках и запоминаться с голоса, особенно в той литературной и театральной среде, к которой Галич принадлежал.

детские игрушки, но и в самих обстоятельствах возникновения этих стихотворений: стихотворения Пастернака связаны со сравнительно недавней реабилитацией елки (правда, связывавшейся теперь уже не с Рождеством, а с Новым годом), в стихотворении же Галича речь идёт о днях рождения, — но вряд ли случайно в одном месте он «проговаривается», называя их именинами.

Довольно серьёзным представляется вопрос, поднимаемый публикуемым циклом, о влиянии на становление поэтического сознания Галича поэтики Владимира Луговского. До сих пор, сколько мы знаем, существует лишь одно упоминание об их личных контактах, относящееся к значительно более позднему времени: «С драматургом Александром Галичем <...> Луговской близко подружился летом 1956 г. в Переделкине; Галич был одним из первых слушателей многих поэм, вошедших в окончательный вариант “Середины века”»; Луговской очень доверял вкусу и мнению Галича, считался с его советами, использовал в “Дербенте” впечатления, связанные с Северным Кавказом<sup>57</sup>. Известно, что в конце 1941 и начале 1942 г. Галич был в Ташкенте, где познакомился, в частности, с А. Ахматовой<sup>58</sup>. В то же самое время там находился и Луговской. Общение Ахматовой и Луговского описано в воспоминаниях Э. Г. Бабаева<sup>59</sup>, и совсем нельзя исключить, что Галич также был свидетелем их общения. Но даже и без документальных доказательств знакомства Галича с Луговским вопрос о влиянии не снимается. Само интонационное строение стихов, тяготение к созданию широкой панорамы событий, что приветствовалось официальной критикой, и соединение различных, весьма отдалённых друг от друга исторических и событийных пластов — всё это напоминает поэзию Луговского тридцатых и сороковых годов.

Впоследствии Галич, видимо, постарался вычеркнуть имя Луговского из списка тех, на чьё творчество ориентировался, поскольку для диссидента творчество официально одобряемого поэта не могло быть престижным, однако объективное изучение сближений между Галичем и Луговским

---

<sup>57</sup> Луговской В. Стихотворения и поэмы / Сост. и вступ. ст. В. Огнева; подгот. текста и прим. Н. Банк. М.; Л., 1966. С. 617. Очень похоже, что данное примечание написано на основании воспоминаний самого Галича.

<sup>58</sup> См. в воспоминаниях Л. К. Чуковской, запись, датированную первым апреля 1942 г.: «У двери я услышала чтение стихов — мужской голос — и подождала немного. Оказалось, это читает Саша Гинзбург, актёр, поэт и музыкант, друг Плучека и Штока. Стихи “способные”. На грани между Уткинско-Луговской линией, Багрицким и какой-то собственной лирической волной» (*Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. 1928–1941. С. 422–423*).

<sup>59</sup> Бабаев Э. Воспоминания. СПб., 2000. С. 85–87.

должно стать очередной задачей для историков литературы и авторской песни, — тут, как представляется, «Мальчики и девочки» дают наиболее ценный материал.

Одним словом, сборник военных стихов Галича представляет собою чрезвычайно существенное для понимания его творчества явление, и публикация должна обострить интерес к поискам других ранних произведений поэта, ещё весьма далёких по мастерству и направленности от тех, что сделали его знаменитым, но позволяющих понять, откуда пришёл поэт в нашу литературу. Напомним, что О. Мандельштам в статье, посвящённой первой годовщине смерти Блока и литературе этого года: «...мы должны научиться *понимать* Блока, бороться с оптическим обманом восприятия, с неизбежным коэффициентом искажения. Постепенно расширяя область безусловного и общеобязательного знания о поэте, мы расчищаем дорогу его посмертной судьбе. Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твёрдую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может и не ответить, но на вопрос, откуда он пришёл, отвечать обязан...»<sup>60</sup>. Если мы хотим понять творчество Галича не только как факт индивидуальной биографии его слушателей и не только как социальное явление 1960–1980-х годов, мы должны заняться тщательным изучением его литературной генеалогии, а для этого — прежде всего собрать тексты и осмыслить их в контексте времени.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

### *По поводу дневниковых записей А. К. Gladkova*

...Саша Gladkov — вот так — о Саше Галиче? Услышь я такое от стороннего, не поверил бы, счёл бы чистейшим враньём. Я же знал их обоих лично, близко, много лет, хотя, случалось, и не виделись годами. В тридцатые годы был Театр Мейерхольда, в сороковые Студия, и в семидесятые Саша Gladkov жил в соседнем с нами подъезде, не раз заходил, обедали, разговаривали, — главным образом гость. Исключительный собеседник, книжник, он общался с множеством интереснейших людей, и слушать его было одно удовольствие. Ручаюсь, что нам он ничего похожего о Галиче никогда не говорил. Никогда, ничего подобного.

Так, что же это за оказия такая с дневником? Как мог интеллигентный, нормальный, одарённый человек с такой злостью поносить, топтать, оскорблять товарища, близкого приятеля, когда тот в беде, исключён из

---

<sup>60</sup> Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 188.

всех Союзов, преследуем, лишён крова, выслан? Ей-богу, есть от чего прийти в отчаянье! Чего только не примерещивалось: вот Толстой ни в грош не ставил Шекспира, Горький — Гоголя... Такие примеры можно множить без конца — не жаловали великие коллег. Но то — великие!..

Зависть? Но глупо же и мелко злорадствовать по поводу провала пьесы товарища, — да и неправда, Саша. Не помню, что б такие уж провалы. Успех бывал, разной степени. Как и у вас. «Давным давно» был блестящим дебютом, вызвавшим всеобщее восхищение, другие вещи проходили значительно скромнее, «Бессмертный» ваш с Арбузовым — скучнейшая, длиннющая пьеса, которую не спас и гений Алексея Дмитриевича Попова, а уж наши студийные спектакли держались исключительно на энтузиазме фронтовой аудитории.

Буквально всё, что Гладков пишет в своём дневнике о Галиче, за исключением нескольких комплиментов в начале их знакомства, — неправда.

Не утешает и то, что так же размахисто осуждены тут и Леонов, и Паустовский, и Олеша, и Грин, и другие. Даже мастерски изображённый портрет мальчика Севы Багрицкого поражает сходством: да, похож, и ленив был, и раздражал многими своими странностями. Только лентяй этот полгода спустя погиб на фронте, защищая родину. Так не слишком сурово вы с ним, Александр Константинович?

Такого Гладкова я не знал, не припомню. Его воспоминания о Мейерхольде — лучшее, из всего, что написано о Мастере (Т. С. Есенина, дочь Райх, выросшая на руках у Всеволода Эмильевича, высоко оценила записки Гладкова: «То, что он сделал для памяти о Мейерхольде огромно»). И воспоминания о встречах с Пастернаком были восприняты как подарок, пока я не наткнулся на разбор «Доктора Живаго»... Отвлечёмся ненадолго от казуса «Гладков–Галич», чтобы понять, хоть чуть приблизиться к причинам происходившей драмы.

Помнится, тогда, с первых же строк резануло: с чего это Саша взялся учить Пастернака, как писать прозу: «Вместо того, чтобы, как Толстой, самому найти естественную, единственную для себя форму большого эпического произведения или, как Герцен, создать свою неповторимую и сложную по форме книгу-исповедь, Б. Л. взял форму, чуждую своей индивидуальности... желая высказать в прозе свои заветные мысли и наблюдения, но избрав для этого форму традиционного романа, так сказать, для завоевания галёрки, он пал жертвой ложного стремления к занимательности... Всё национально русское в романе как-то искусственно сгущено и почти стилизовано... так пишут о России те, кто знает её не саму по себе, а по Достоевскому или позднему Бунину... Это условная и очень экзотическая Россия

самоваров, религиозных праздников, рождественских ёлок, ночных бесконечных бесед; стилизованная эссенция России. Не потому ли так велик был успех этой книги за границей?.. Ни одна из сторон русской жизни описанного времени не показана в ней верно и полно. Это в целом очень неуклюжее и антипластичное соединение иногда пронизательных, часто тонких, субъективных наблюдений автора с грубо построенным макетом эпигонского романа в манере Достоевского... Беспомощность Пастернака-рассказчика в романе иногда так велика, что останавливаешься в недоумении перед обилием общих мест... Пастернак писал отличную прозу, но прозу иного рода, в жанре же традиционно романа он потерпел обидное поражение... Сама Лара вся насквозь придумана и условна. От неправды целого бесконечно проигрывает и деталь образа...» И т. д., и т. д., и т. п., — подробнейший, самозабвенный разнос страниц на десять.

Оно вроде и пронизательно подмечены детали и недостатки, да в целом-то абсолютно несправедливо — апломб и нахальство. Ну, общались, ну относился хорошо, считал соратником, доверял, но, Саша, масштабы-то личностей несопоставимые! И вы это отлично знали, ведь поколение наше именно к этим двум художникам относилось религиозно. Вы же записали: «после пятичасового разговора с Пастернаком шёл от него пьяный от счастья». Вот и здесь даже, увлечшись изложением своего особого мнения, которое вдруг начинает совпадать с приговором официоза (ведь и *они* осуждали за качество, — сумбур, дескать, вместо музыки), вы с присущим вам абсолютным слухом, подчиняетесь ритмике Б. Л., его лексике, манере перечислительной.

Что же толкало вас к этому дневнику?

Нет, не зависть, конечно, хотя к Гладкову западные интервьюеры влом не валили. Умный, эрудированный, одарённый Саша не мог опуститься до такой пошлости — поносить из зависти Толстого, Шекспира, Леонардо.

Теряясь в догадках, я набрёл вдруг на простейшее, рядом лежащее объяснение. Примем его за версию, для всех необязательную.

Страх. Арест, тюрьма, лагерь — нанесли А. К. травму, остались в его воображении, снах, бессоннице. Эти страницы Дневника — послание наверх, заявление в Компетентные Органы: А. К. решительно отрешивается от близких людей, попавших в опалу, и торопится (на случай нового ареста, обыска) зафиксировать отчётливо: нет у него решительно ничего общего ни с ничтожным бардом Галичем, ни с осуждённым неудачным романом Пастернака.

Предвижу, что кто-то из наших общих знакомых со мною не согласится, сочтёт, что я отказываю Гладкову в праве на личное мнение: может же человеку не нравиться роман Пастернака и весь Галич с его гитарой и поклонниками? Может, разумеется. Но откуда такая ярость, позволяющая даже участвовать в гонениях? Не хочется думать, что она вызвана ревностью, догадкой, что не только великому Пастернаку с его романом, но и рядовому, так сказать, Саше Галичу уже суждена долгая людская память, что мне (Гладкову, Арбузову) вовсе не гарантировано.

Ни Б. Л., ни Галич не нуждаются в заступничестве. Или нуждаются? Вырастают поколения, которые ни черта не читают, которым и дела нет до людей, живших в прошлом веке. Может быть, не следовало бы и копаться во всех этих подробностях, ворошить прошлое: ну написал что-то в дневнике человек — для себя, под настроение, а может, у него зубы болели? Но ведь вот публикуется — значит кто-то прочтёт? Так на всякий такой случай хочется заступиться за симпатичного мне Гладкова, которому я многим обязан. Был он года на три старше, одарял, так сказать, дружбой, открывал глаза, всегда был интересен, заслужил уважение, хотя б за одно то, что после разговоров с Мейерхольдом, с Пастернаком уходил «пьяный от счастья».

*Леонид АГРАНОВИЧ*



---

## ОБ АЛЕКСАНДРЕ ГАЛИЧЕ

### Из дневников

### Корнея Чуковского и Лидии Чуковской

В середине шестидесятых годов в московских квартирах зазвучали песни Александра Галича. Лидия Корнеевна слышала рассказы об авторе этих песен от своей близкой приятельницы — Фриды Абрамовны Вигдоровой, которая обладала хорошим музыкальным слухом, слушала Галича, запомнила и напевала некоторые его песни: «Облака» и «Тонечку».

Позже Лидия Корнеевна познакомилась с Галичем. След этого знакомства сохранился в её дневнике.

К 1966 и 1967 годам относятся и несколько дневниковых записей Корнея Чуковского, не вошедших в сокращённую публикацию его дневников.

Надо сказать что Корней Иванович был начисто лишён музыкального слуха и никогда не слушал никакой музыки. Но на него произвели сильнейшее впечатление тексты галичевских песен. Галич, живя по соседству в переделкинском Доме творчества писателей, заходил к Чуковскому прочесть своё новое стихотворение. После одного из таких чтений Корней Иванович подарил ему свою книгу с надписью: «Ты, Моцарт, Бог и сам того не знаешь».

А Галич составил машинописный сборничек своих песен, переплёл его и подарил Корнею Ивановичу с надписью: «Дорогому Корнею Ивановичу Чуковскому — с глубокой благодарностью, восхищением и любовью. Александр Галич. 20 октября 1966 г.» В книжку вошло около сорока стихотворений.

В декабре 1966 года Корней Иванович решил устроить у себя на даче концерт Галича. Пригласил множество гостей. Помню стоявшего у притолоки чтеца Д. Н. Журавлёва, который опоздал и ему не хватило стула. Был Каверин, был американский славист Юрий Фишер, был историк литературы Мирон Петровский, приехал академик Капица, было много молодёжи. Входящие вздрагивали, так как за спиной у Галича стоял в полной военной форме его школьный товарищ — полковник В. Б. Соколовский (по прозвищу «Рыба») и держал перед ним микрофон, записывая весь концерт.

А хозяин дома сначала отсутствовал. Он сидел у себя наверху в кабинете и читал машинописный сборничек песен, подаренный автором.

Этот эпизод красочно описан в воспоминаниях М. Петровского. Привожу пространную цитату из этих воспоминаний. Надеюсь, читатель догадается, что

«поющий поэт» — это А. Галич, имя которого в 1983 году, когда печатались нижеприведённые строки, было в России под запретом.

«В тот вечер Корней Иванович был занят самым обычным делом — он читал, — однако едва ли кто-нибудь когда-нибудь занимался более необыкновенным чтением. Переступив порог переделкинского дома, я понял, что разговору, ради которого я приехал, сегодня не бывать: дом был полон гостей. Такого многолюдства я в этом доме никогда не заставал, разве что на знаменитых Чуковских “кострах”.

Оказалось, будет вечер одного из нынешних поющих поэтов. Начали без хозяина, и никто не спросил о нём: очевидно, по этому поводу было предупреждение до моего прихода. Исполнялись песни, решительно не похожие на привычную песенную традицию. Это было не сразу понятное, но ясно осязаемое новое единство поэтического слова и музыки. Представить себе это слово вне гитарного перебора и модуляций артистического голоса поэта казалось невозможным, да и не хотелось. <...>

Оцените парадоксальность обстоятельств: внизу слушали песни под гитару, наверху, плотно прикрыв обитую дерматином дверь, Чуковский читает по книжке эти — нарочно созданные для пения под гитару — стихи. “Единство слова и музыки”, “новый музыкально-поэтический жанр”, “синтез стиха и музыки в авторском исполнении” и многое другое, о чём так охотно говорили внизу, — всё это не занимало Корнея Ивановича. От моего вопроса о песнях он отмахнулся: “Гитаризованная поэзия!”

— Но, — продолжал он, — какие чудесные стихи! С каким изящным мастерством строит поэт свои баллады — так, что и мастерства никакого не видеть. Сильные, фольклорные, классические по своей строгой конструкции стихи. Как прекрасно знает поэт своих героев — людей из низовых слоёв — и с какой естественностью перевоплощается в них! Напрасно его творчество связывают с какими-то новейшими течениями западной поэзии — его истоки отечественные, русские, некрасовские <...>

Они, нынешние “поющие поэты”, не ориентировали свои создания на Некрасова сознательно, — тем убедительней объективная их связь с великой литературной традицией, которая была впитана ими в детстве и сейчас живёт в них как некая внутренняя музыка..

Слово “музыка” в употреблении Корнея Ивановича явно имело не тот смысл, что у людей, слушавших пение поэта на нижнем этаже.

Правда, наделённый феноменальным стиховым слухом, Чуковский, кажется, был лишён слуха музыкального и всю жизнь проявлял устойчивое равнодушие к музыке. Но только ли по этой причине в “поющей поэзии” его интересовала — поэзия? Во всяком случае, отказавшись от вакансии слушателя песен он убежал к своей высокой должности читателя стиха. Выбор придал его мнению резкую определённую» (*Петровский М.* Читатель // Воспоминания о Корнее Чуковском. М.: Совет. писатель, 1977. С. 381–383).

Как видно из приводимых ниже дневниковых записей — и Корнею Ивановичу, и Лидии Корнеевне был чужд богемный стиль, который проявлялся в повседневной жизни Галича, но они высоко ценили его талант.

### **Корней ЧУКОВСКИЙ:**

**17 дек. [1966] воскресенье**

Сегодня трудный день: я пригласил Галича спеть свои песни — в сущности для Лены, Майи и других *teen-agers*<sup>1</sup>.

**21 [дек. 1966]**

Был Ал. Галич, — весь день сочинявший стихи, — прочитал стихи среднего качества. Мите<sup>2</sup> он очень понравился. И действительно, он очень большой человек. Научился он мещанскому нынешнему языку — в больницах, т. к. ему подолгу пришлось валяться в общих палатах.

**15 янв. [1967]**

Я дал «Царя Пузана»<sup>3</sup> Галичу — приспособить мою пьесу для сцены.

**2 окт. [1967]**

Вчера был у меня Галич — пьяный непробудно. Обещал придти в 4 часа, пришёл в 7 1/2 — с гитарой. Читал стихи — стихи гораздо слабее, чем прежние. Как будто пародии на Галича. Разложение, распад личности. Попробовал поцеловать у меня руку, рухнул на колени, и вставая, опёрся на гитару, которая тут же сломалась.

### **Лидия ЧУКОВСКАЯ:**

**13/III [1967]**

Сегодня днём был часа два Александр Аркадьевич. Слабый, сильный, и, по-видимому, гениальный.

Вернулся только что из Алма-Ата, рассказывает с восторгом об этом блаженном острове, а главное — о 96-летнем скульпторе Иткинде (режет по дереву), которому в своё время отбили слух<sup>4</sup>; он и сейчас сам таскает чурки и режет их; работает; умирать не хочет:

<sup>1</sup> *Лена* — Лозовская, дочь Клары Израилевны Лозовской, помощницы Корнея Ивановича. *Майя* — дочь Марианны Петровны Шаскольской, часто гостившей у К. И.

<sup>2</sup> *Митя* — Дмитрий Николаевич Чуковский (р. 1943), внук К. И. Чуковского.

<sup>3</sup> «*Царь Пузан*» — сказка, пересказанная К. Чуковским (См.: Ежемес. ил. прил. к журн. «Нива». 1917. № 8. Стб. 237–244). В июне 1917 года он сделал из сказки пьесу и устроил в финском посёлке Куоккала (ныне Репино), где он тогда жил с семьёй, детский спектакль. В 1967 году он хотел переработать эту пьесу вместе с Галичем для современной постановки, но этот замысел не был осуществлён.

<sup>4</sup> Исаак Иткинд (1871–1969), скульптор. Арестован в 1938 году и провёл в лагерях и в казахстанской ссылке около двадцати лет. После освобождения жил и работал в Алма-Ате.

— Если я умру, не успев всё окончить, я с ума сойду!

### 19 ноября 68, вторник

...Был у меня как-то днём Галич. На этом свидании сильно настаивала Ел. Серг.<sup>5</sup>, уверяя, что оно якобы очень нужно Галичу, который бедствует, нуждается в добром слове и пр. Он читал мне стихи — некоторые замечательны. Генеалогия его замечательна: нет генеалогии. Не от Олейникова, не от Зоценки, не от Козьмы. Сам по себе — и силен, и смел, и остёр, и задушевен, и виртуозен... Ему не дают никакой работы и травят по-всякому. Жена и дочь<sup>6</sup> — и он сам! — избалованы, денежного запаса нет, он к тому же болен. Да ещё вечное питьё. Как он выйдет из беды — непонятно.

Книга его вышла на Западе<sup>7</sup>. Он получил её и с испугу отнёс к Ильину<sup>8</sup>. А ведь он художник смелый до безрассудства.

### 25 июля (июня?) 71, пятница, Пиво-Воды<sup>9</sup>

Ночью по БиБиСи услышала: в Одессе суд над Раисой Палатник. На самом деле из-за письма её по поводу желания уехать в Израиль, а повод — распространение Самиздата. «При обыске взяты: стихи Галича, письмо Лидии Чуковской в защиту Солженицына и “Реквием” поэтессы Анны Ахматовой, скончавшейся в 68 году».

Я в хорошей компании, лестно, не спору. Но А. А. на том свете, Галич, я и Солженицын благополучны, а неведомая Раиса Палатник сидит в тюрьме. За что?

Какая низость, подлость. И как помочь ей?<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Елена Сергеевна Венцель (псевд: И. Грекова, 1907–2002), писательница, доктор технических наук, давний друг А. Галича (её воспоминания см.: Об Александре Галиче // *Закливание Добра и Зла* / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 487–505.).

<sup>6</sup> *Жена и дочь* — Ангелина Николаевна Галич (1921–1986) и её дочь Галина от первого брака.

<sup>7</sup> Вероятно речь идёт о книге: *Галич А. Песни*. Frankfurt/M, 1969. Хотя книга датирована 1969-м годом, по-видимому она вышла в конце 1968-го.

<sup>8</sup> Виктор Николаевич Ильин, генерал-лейтенант КГБ, секретарь Московского отделения Союза писателей.

<sup>9</sup> *Пиво-Воды* — шутивное прозвище маленького дощатого домика, выстроенного Корнем Ивановичем в подарок дочери в самой глубине лесного участка. Размером он чуть больше вагонного купе. Прозвище своё этот ярко зелёный домик получил за сходство с пивным ларьком.

<sup>10</sup> Лидия Чуковская обратилась с письмом в Судебную коллегию по уголовным делам Верховного Суда УССР, где в частности писала: «Я не могу допустить, чтобы за мои поступки отвечал кто-либо другой, а не я» (подробнее см.: *Чуковская Л. Открытое слово*. М.: ИМАpress, 1991. С. 58–65.

**13 апреля 1972, четверг, Переделкино**

Была у Ел. С. <...>

Рассказала мне о Галиче. Волосы становятся дыбом. Супруга у Каченко — допилась до белой горячки. Сам он в больнице сердечной. Мучается от того, что не дают курить. Есть подозрение (у Е. С.), что он — морфинист, т. е. привык жить на промидоле, который был ему когда-то прописан...

Прав был Герцен, что возмездие в жизни — не возмездие, а результат, последовательный вывод.

Галич был женат 30 лет на пошлячке, требовавшей тряпок.

Чтобы поставлять их себе и ей писал, что прикажут, для театра.

Получал большие деньги.

Потом вдруг запел — вопреки приказанию.

Но жизнь, созданная им раньше и пошлая баба рядом, и болезнь, и привычки, и «свет», и алкоголь не дали остаться на высоте этой песни.

Он сошёлся с хорошей бескорыстной женщиной, она родила сына — он её бросил и не взглянул на ребёнка.

И вот *последствия*: за песни — исключили из Союза писателей и из Союза кинематографистов; инфаркт...

**5 февраля 73, понедельник. Москва**

Соня, женщина, брошенная Галичем, который не заботился ни о ней, ни о сыне, умирает в больнице от лейкоза. Возле неё — мать. Сарра, Алик, Инайка дежурят ночами; Алик и Марина взяли к себе Гришу<sup>11</sup>; Сарра и Копелевы, с помощью Евтушенко, достали иностранное лекарство и пр.<sup>12</sup> Сарра, как всегда, самоотверженна и героична.

Галич, не желавший видеть ни её, ни сына, пошёл в больницу — навещать. Она была в сознании.

— А, ты не мог упустить этот театральный эффект: придти к умирающей. Уходи. Я видеть тебя не желаю. И назло тебе — не умру...

**21 февраля 73, среда, Переделкино**

Все новости страшны.

<sup>11</sup> Сарра — Сарра Эммануиловна Бабёнышева (р. 1910), преподавательница в Литературном институте, критик. Упомянуты её сын Алик, его жена Марина, дочь С. Э. Бабёнышевой Инайка, сын А. Галича Гриша.

<sup>12</sup> Копелевы — Лев Зиновьевич Копелев (1912–1997), германист, и его жена Раиса Давыдовна Орлова (1918–1989), американистка. В 1980 году уехали в Германию, в 1981-м — лишены гражданства СССР.

Соня умерла. В день её смерти Галич вечером пел на дне рождения у жены Сахарова<sup>13</sup>. Это кажется зовётся так: «он любит жизнь».

Друзья возмущаются, строят планы, как и что они будут объяснять Галичу. А по-моему, кто-то из чужих должен просто потребовать, чтобы он клал деньги на сберкнижку Сониной мамы каждое первое число. Чтобы он, не дай Господи, не стал для своего сына — папой, являющимся раз в год с апельсинами и паровозиком. Папа, которого нет, лучше мелькающего.

**23 июня [1974], воскресенье, Москва**

Уезжает 25-го — 28-го Галич<sup>14</sup>.

**17 февраля [1976], вторник, дача**

Читаю книгу Галича<sup>15</sup>. Классические произведения его — бытовые: «Она вещички собрала», «Песня о прибавочной стоимости», «Леночка»; «Старательский вальсок»; «Ошибка»; некоторые тюремные, а о литераторах всё плохо: о Зощенко, об Ахматовой, о Пастернаке, о Мандельштаме. (Хотя в песне о Пастернаке — несколько хороших строк).

**22 марта [1976], понед. Москва**

...Накануне вечером, в воскресенье, я была у А. Д. <...> Рем с энтузиазмом ставит пластинку Галича. Здесь его обожают. Я тоже люблю многое («Леночка», «Тонечка», «Ошибка», «Песня о прибавочной стоимости», «Парамонова», «Промолчи...»), но многое и не люблю. Когда пытаюсь говорить о стихах — не понимают и удивляются. Здесь любят всё. А. Д., слушая, плачет. Люся рассказывает об успехе Галича на Западе<sup>16</sup>.

**24 сентября 76, пятница, дача**

Саррочка подарила мне песни Окуджавы. Мне понравились только военные, в особенности полюбленная издавна: «А женщины глядят из-под руки / В затылки наши круглые глядят». Тут и без музыки, в одних словах, точный трагедийный звук: войны, разлуки... Ну а «Арбат, ты моя религия» и «Комсомольская богиня» это не для меня. И не только потому, что комсомолка мне не богиня, Арбат не улица. А *сами по себе* стихи эти местами очень плохо написаны. Таких шедевров как «Прибавочная стоимость», «Тонечка», «Леночка» Галича — у Окуджавы я что-то не слышу.

---

<sup>13</sup> Галич был знаком с Еленой Георгиевной Боннэр ещё с довоенных времён (её воспоминания о Галиче см.: *Боннэр Е. Г.* Я думаю, что он бы не вернулся // *Закливание Добра* и *Зла*. С. 479–486).

<sup>14</sup> Галич выехал через Вену в Осло 25 июня.

<sup>15</sup> Машинописный сборник, подаренный автором К. И. Чуковскому.

<sup>16</sup> *А. Д.* — Андрей Дмитриевич Сахаров, *Рем* — его зять, *Люся* — Е. Г. Боннэр.

## 2 августа 80, суббота, Москва

Умер Высоцкий. Говорят: вшит антабус, а он выпил. Умер от сердечного приступа. «Враги» сообщили, что на похоронах было 500 тысяч человек! Слава певца. Поэт он и вправду замечательный, хотя Галич сильнее, т. е. определённое. Актёр хорош — я видела его в «Преступлении и наказании», он вышел ко мне во дворик вместе с Любимовым в свидригайловском гриме<sup>17</sup>. <...>

Да, о Высоцком. По «Голосу» выступил его друг, художник Иван Шемякин — он в Париже, с ним связались по телефону<sup>18</sup>. Всплипы, чуть не рыдания. Плохая предсмертная записочка в стихах — ну это пусть. Но уровень бескультурия — чудовищный. «Володька — космическое явление». Если он Володька, то он не явление, а собутыльник. Если он явление, то он Высоцкий. Омерзительный стиль «Континента» — Вадик, Галка, Володька, Вика<sup>19</sup>. Никакого чувства ни собственного, ни чужого достоинства, ни достоинства русского искусства.

## 22 марта 81, воскресенье, Москва

...Высоцкого Люша меня заставила послушать<sup>20</sup>. Это совсем не стихи. Галич — поэт, этот же отнюдь. Этот — актёр с головы до ног, и только. Темы Галича были мне родные, темы Высоцкого — отнюдь. И крик утомителен.

## 12 мая 1991 г., воскресенье

Люше утром позвонил Дима Ю., что в газете «Метрополитен» снова выходка против меня<sup>21</sup> — и на этот раз со стороны Рекемчука. Его покая-

<sup>17</sup> Л. К. была на спектакле «Преступление и наказание» (инсц. Ю. Ф. Карякина; реж. Ю. П. Любимов) 25 мая 1979 года.

<sup>18</sup> Шемякин Михаил Михайлович (р. 1943), русский художник, живший в то время в Париже. В одной из передач «Голоса Америки» он прочел стихотворение «Как зайдёшь в бистро-столовку...», которое Высоцкий оставил на его столе в день своего последнего пребывания в Париже.

<sup>19</sup> «Континент» — журнал, выходивший с 1974 года в Мюнхене. Главный редактор — Владимир Максимов. В редколлегии в числе прочих входили Александр Галич и Виктор Некрасов (Вика).

<sup>20</sup> Люша — домашнее имя дочери Л. К. Чуковской, Елены.

<sup>21</sup> Дима Ю. — Дмитрий Геннадиевич Юрасов (р. 1968), историк.

Речь идёт о публикации: Рекемчук А. «В «Чёрных списках» есть и моя фамилия» // Megapolis Express. М., 1991. 9 мая (№ 19). С. 9. Комментируя рассказ Галича о том, как его исключали, незадолго до этого напечатанный в еженедельнике «Столица» (см. примеч. 23), Рекемчук утверждает, что он голосовал за строгий выговор Галичу, так как это была единственная возможность его спасти. «Я, например, — говорит Рекемчук, — на том заседании секретариата говорил о пьесе «Вас вызывает Таймыр», фильме «Верные друзья», о комсомольской такой песне «Затрубили трубачи тревогу...». То есть говорил о тех заслугах Галича, которые можно было считать заслугами с точки зрения власти. Да и

ние, столь тронувшее многих и даже умную Нику, оказалось таки совершенно фальшивым<sup>22</sup>. Интервью... Лживость Рекемчука очевидна... Раскавшийся Рекемчук врёт не только про меня, но и про Галича. Он сообщает, что при исключении Галича четверо от голосования воздержались и среди воздержавшихся — он, и будто бы Галич благодарил его за это. А между тем в действительности (см. журнал «Столица»<sup>23</sup>, который уже достала быстрая Л[юша]) он *не* голосовал только по первому кругу; когда же в перерыве его вызвал Ильин и огласил приказ Гришина<sup>24</sup>: голосовать единогласно! — вся храбрая четвёрка и присоединилась к остальным, Галич же отблагодарил весь синклит в страшном стихотворении, где всех обозвал рожами<sup>25</sup>.

### 8 августа 93, воскресенье

Посмотрела книжку Галича и о нём<sup>26</sup>. Удивительно, как он потерял всё вместе с языком. Ведь и здесь хороши были у него главным образом «бытовые песни» (что и почувствовал и чем и заинтересовался К[орней] И[ванович]): «Леночка», «Тонечка» — новизна вульгарности или в других случаях пошлости. «Вся в тюле и в панбархате в зал Леночка вошла» (идеал пошляка). Неграмотности — всеобщие — «Пожалте, Ле Потапова, в ЦК КПСС»; «Из Ке Ге бе», «Дал упаковочку // У него *получился* инфаркт»;

---

сам Галич, кстати, всё это понимал. Уже в аэропорту, покидая страну навсегда, он передал именно мне через Марину Фигнер последние слова прощания... А что касается того заседания... Вдруг председательствующего Наровчатова вызвал к себе Гришин и, как мы потом узнали, потребовал, чтобы голосование об исключении было единогласным).

<sup>22</sup> *Его покаяние, столь тронувшее... умную Нику... оказалось фальшивым.* — В апреле 1990 года на собрании по выборам в Совет «Апреля» (движение литераторов в поддержку перестройки) Рекемчук прочел своё покаянное письмо. Ранее он участвовал в исключении из Союза писателей В. Максимова, А. Галича, Л. Чуковской, В. Корнилова, приветствовал в своё время высылку Солженицына, «давал отпор» А. Д. Сахарову. Собрание встретило его покаяние бурными аплодисментами и избрало Рекемчука в Совет. Упомянута *Ника* Николаевна Глен (р. 1928), переводчица, сотрудница Гослитиздата, помощница Анны Ахматовой.

<sup>23</sup> 28 декабря 1974 года, выступая по радио «Свобода», Галич рассказал, как его исключали из Союза писателей. Текст этого выступления впервые в России опубликовано: Столица. 1991. № 7 (февр.). С. 46–48.

<sup>24</sup> Виктор Васильевич Гришин (1914–1992), в 1967–1985 годах — первый секретарь Московского городского комитета КПСС, член ЦК КПСС.

<sup>25</sup> *...Всех обозвал рожами* — Имеется в виду стихотворение А. Галича «От беды моей пустяковой...», где есть такие строки: «Но однажды, в дубовой ложе // Я, поставленный на правёж, // Вдруг увидел такие рожи — // Пострашней карнавалных рож». Стихотворение также напечатано в «Столице» (см. примеч. 23).

<sup>26</sup> Речь идёт о сборнике «Заклиняние Добра и Зла» (см. примеч. 5). В книгу вошли стихи А. Галича и воспоминания о нём.



«Создают персональный уют»... Чуть только исчезает *это* («У папи у его») — исчезает *всё*. Его «Балладу о Корчаке» невозможно читать.

Очень плоха в книге также Р. Д. Орлова. Каждый острый момент она пересказывает *приблизительно*. (Шкловский и Арк. Васильев; я и Галич — вовсе не разговоры о мебели меня возмущали в машине, а то, что супруги при мне «выясняли отношенья», и размалеванная пошлейшая Нюшка<sup>27</sup>).

О ней — всё лгут. Она, оказывается, Ангелина Николаевна, она выхаживала Сашеньку, она красавица...

Галич был человек плохой, истасканный по театральным интригам и бабам, загубивший прекрасную женщину (*не* Нюшку), бросивший своего ребёнка. Чуток к слову до гениальности и музыкальный... Песня об Ахматовой никуда не годилась (пел мне), песня о Пастернаке — доказывала, что он на похоронах не был. (Какие лабухи — Рихтер, Нейгауз, Юдина?) Какие украинские письменники?.. Хороши только последние две строки. Похороны были победой, а не пошлостью.

*Предисловие, публикация и примечания  
Е. Ц. ЧУКОВСКОЙ*

Когда настоящий сборник уже верстался, вышла книга, содержащая более четырёхсот писем из обширной, длившейся более полувека, переписки Л. К. и К. И. Чуковских (*Чуковский К., Чуковская Л. Переписка: 1912–1969 / Коммент. и подгот. текста Е. Ц. Чуковской, Ж. О. Хавкиной. М.: Новое лит. обозрение, 2003*). Вот отрывки из двух, касающихся темы нашей публикации (С. 428, 430–431). — *Сост.*

**Л. К. Чуковская — К. И. Чуковскому  
14 ноября 1966. Москва**

<...> А 22-го в Перedelкино на месяц едет Галич! Это специально для тебя, я считаю...

<sup>27</sup> Л. Чуковская имеет в виду следующие отрывки из воспоминаний Р. Д. Орловой: «Когда писатели — и Александр Галич — переезжали в первый кооперативный дом на улице Черняховского, они старательно, а кто мог — и богато, обставляли свои квартиры. До нас тогда дошёл разговор (кажется, между Аркадием Васильевым, покойным ныне, и Виктором Шкловским): “А что, если грянет революция, и всё это отнимут?”...»; «Году в шестидесятом Фрида Вигдорова, провожая Лидию Корнеевну из Перedelкина в Москву посадила её в такси к Галичам. На следующий день Лидия Корнеевна выговаривала сурово: “Фридоочка, ну как вы могли отправить меня с такими людьми? Вся дорога они болтали о какой-то финской мебели, о сервизах. Давно не глотала столько сытой пошлости”» (*Орлова Р. Чужой и родной // Заклинание Добра и Зла. С. 445, 443*).

**Л. К. Чуковская — К. И. Чуковскому**  
**16 декабря 1966. Москва**

Дорогой дед. Кто о чём, а я об ахинее. <...>

2) Слышу краем уха про воскресенье [будет петь Галич. — *Сост.*]. Знаю, что ты позвал Рыбу. А не забыл ли ты Елену Сергеевну Вентцель (И. Грекову), она ведь соавтор Галича и приятельница Рыбы. На всякий случай, если забыл, сообщаю её телефон...

И ещё одно.

Ты дал ей и Рыбе великолепный ужин, был с ними ласков и добр, дарил Рыбе — рыбу и пр. Всё это чудесно, но я потом подумала: всё же ведь Елена Серг<еевна> дама, гостья — надо было и ей что-нибудь подарить... Тем более что сооружал-то пюпитр Рыба под её руководством... Так вот: М<ожет> б<ыть>, ты подаришь ей какую-нибудь свою книжку с надписью? Для неё или для её внуков? Затем: она тебе подарила свою книгу «Под фонарём» (там новый рассказ — «Под фонарём»). М<ожет> б<ыть>, ты ей что-нибудь скажешь?

Все это так, галиматья, она — человек умный и необидчивый, но я — для порядку.

Целую тебя.

Радуюсь, что у тебя будет праздник. Галича стихи Б<орису> Л<еони-довичу> — прелесть. Будь здоров...

---

В. Б. Соколовский своими руками сделал для Л. К. пюпитр, которым она пользовалась несколько лет. Пюпитр был ей необходим из-за плохого зрения. — *Е. Ч. и Ж. Х.*

---

## ИНТЕРВЬЮ ОБ ИНТЕРВЬЮ

### *Беседа с корреспондентом радио «Свобода» Юрием Мельниковым (Шлиппе)*

В этом сборнике печатается очень обширное и доселе неизвестное читателям радиointerview Александра Галича. Оно не касается литературы, в нём говорится о политических проблемах середины 70-х годов прошлого уже века, — что довольно странно для издания, подобного нашему. Мы решились на такую публикацию не только из соображений большой ценности в с е г о написанного и произнесённого большим поэтом и классиком жанра авторской песни. Многие авторы уже отмечали, что в одной из своих первых песен — об Александре Полежаеве — Галич предвосхитил свою дальнейшую судьбу: «Началось всё дело с песенки, // А потом — пошла писать...» Его дальнейшая биография сложилась именно так: «песенки», в конце концов, привели его к участию в сахаровском Комитете прав человека, к эмиграции и в итоге — к гибели на чужбине. Так что он с полным правом мог сказать о себе словами самого Полежаева:

И я зловещий мой удел,  
Неотразимый, неизбежный,  
В дали туманной усмотрел!..

И потому так тесно и неразрывно связаны в умах современников эти две стороны д е я т е л ь н о с т и одного Галича: Поэта и Гражданина.

Некоторые друзья и коллеги Галича (и это видно по мемуарам и дневникам, обнародованным, в частности, и в одной из публикаций нашего сборника) отказывали своему давнему и близкому знакомому в звании политика. Мол, как же так: тот самый Сашка, с которым мы... да он такой же, как я... Большое, как известно, вблизи не увидеть — только на расстоянии. Нам, через тридцать лет, в этом смысле легче.

Безусловно, какие-то положения публикуемого интервью повторяют и развивают мысли, высказанные до Галича А. Д. Сахаровым или А. И. Солженицыным. Однако прочтя этот текст сегодня и сравнив его содержание с тем, что произошло в России через десять-пятнадцать лет после сказанного, — можно только поразиться точности оценок и прогнозов. Это не только подтверждает мысль о том, что у поэта — «тонкая кожа», благодаря которой он чувствует острее, чем мы; но также говорит о широкоохватности взгляда и остром аналитическом уме Галича.

Интервью было взято осенью 1974 года в Мюнхене<sup>1</sup> сотрудником «Радио Свобода» Юрием Мельниковым (псевдоним Юрия Борисовича Шлиппе). Ему и

---

<sup>1</sup> Об этом приезде Галича в Германию см.: *Славинский М.* Триумфальный успех // *Посев.* Франкфурт-на-Майне, 1974. № 12. С. 18–19.

обязаны мы возможностью публикации этого практически неизвестного текста. Согласно его картотеке, в эфир интервью выходило в двух частях — соответственно 22/23 и 29/30 декабря 1974 (двойные даты объясняются повторениями передач). Ввиду недельного перерыва между двумя частями, а также из-за формата передач (по 20 минут каждая), беседа передавалась со значительными сокращениями. Мы же печатаем её полностью — благодаря тому, что у интервьюера сохранились не оформленные радиопередачи, а исходный материал — одна часть в виде машинописной расшифровки, другая — как фонограмма. (Последнее позволило нам выделить во второй половине нашей публикации смысловые ударения и акценты в высказываниях Галича). Финальный, короткий, фрагмент интервью был записан уже по возвращении Галича в Осло, где он жил в то время.

Поводом и темой публикуемой беседы послужило интервью, которое А. Галич, ещё живя в Москве, дал западногерманскому еженедельнику «Шпигель». Сотрудника «Свободы» интересовали как обстоятельства, при которых происходил разговор со «Шпигелем», так и высказывания (или недомолвки) Галича. Напоминая ему тогдашние его, больше годовой давности, формулировки, интервьюер приводил из разговора с «Шпигелем» более или менее пространные цитаты в обратном переводе с немецкого. (Исключение составляют несколько строк, прочитанных Галичу по-немецки и лишь позже переведённых для радиопередачи; их мы здесь даём в русском переводе, поставленном в квадратные скобки). Как в своё время для передачи, так и теперь для данной публикации вопросы интервьюера им же сокращены и отредактированы. Ответы А. Галича приводятся с незначительными редакторскими поправками, не затрагивающими содержания. Разговорный стиль беседы сохранён.

А. К.

\* \* \*

*17 сентября 1973 года выходящий в Гамбурге журнал «Шпигель» опубликовал текст телефонных интервью с академиком Сахаровым, с Александром Галичем, с Владимиром Максимовым. «Шпигель» видел в этом признак либерализации, а Сахаров, Галич и Максимов каждый намекнули, что они затрудняются отвечать на некоторые вопросы в таком телефонном разговоре с редакцией зарубежного журнала<sup>2</sup>. С тех пор прошло большие года. Двое из участников этого интервью выехали из Советского Союза, проживают за границей: Александр Галич — в Норвегии, Владимир Максимов (с советским паспортом) — во Франции.*

*— И вот, было бы небезынтересно вернуться к этому тексту, сделать, так сказать, «интервью об интервью». В «Шпигеле», как я уже сказал, этот материал был помещен в номере от семнадцатого сентября, это понедельник. Александр Аркадьевич, Вы не помните, когда оно фактически состоялось?*

<sup>2</sup> По-русски фрагменты интервью журналу «Шпигель» (1973. № 38. 17 сент.) без указ. переводчика см.: За Пражскую Весну — без Августа // Рус. мысль. Париж, 1973. 4 окт. С. 3. В России обратный перевод опубликован: Галич А. Я всё ещё оптимист / Пер. с нем. Т. Антонян // Заклинание Добра и Зла: Сб. / Сост. Н. Крейтнер. М.: Прогресс, 1992. С. 93–97.

— Мне кажется, что оно состоялось дня за три, за четыре до этого, в пятницу или в субботу. Значит, соответственно, или пятнадцатого или четырнадцатого сентября.

— *Предупредил ли вас «Шпигель» об этом телефонном интервью или просто позвонил? А если предупредил, то сообщили ли вам, какие у них вопросы или указали хотя бы тему разговора?*

— Нет, звонок был чрезвычайно внезапным, неожиданным, без всякого предупреждения, и последовал он в довольно примечательной обстановке. Дело в том, что я себя чувствовал плохо, я лежал. Меня пришли навестить мои родные, но так как я себя действительно совсем уже плохо чувствовал, то я лежал в своей комнате, а родные сидели в соседней. И вдруг вошла моя жена, которая сказала мне, что «тебя просит к телефону какой-то иностранец, он не очень чисто говорит по-русски, он сказал, что он хочет говорить с господином Галичем». Я взял трубку, считая, что это, видимо, кто-то из корреспондентов или приезжих хочет со мной говорить. И действительно, я прослушал даже первую часть вводной реплики моего партнёра — просто услышал, что «вот мы хотели бы взять у вас интервью». На что я, несмотря на то, что чувствовал себя плохо, сказал — пожалуйста, приезжайте ко мне, мы предварительно побеседуем, а тогда запишем это интервью. В телефонной трубке раздался смешок и человек сказал мне, что «вы знаете, мне очень трудно к вам приехать, потому что я нахожусь в Гамбурге, это довольно далеко от Москвы, и мне не так легко осуществить это ваше предложение, давайте разговаривать по телефону». В этот момент вошли в комнату все мои родные, окружили меня с испуганными лицами, потому что они всегда и с большой опаской относились к этому рода моей деятельности. И вот я сидел в окружении родных и отвечал — импровизационно, поскольку я не знал ни темы интервью, ни <того>, что меня <будет спрашивать> корреспондент журнала «Шпигель».

— *Как вы отнеслись к просьбе «Шпигеля» дать это телефонное интервью, и насколько вы были вообще знакомы с журналом, с его профессиональным уровнем, с его политическим направлением? И безразлично ли было вам, в Союзе — кому, какому именно печатному органу на Западе давать интервью?*

— До некоторой степени нам это было безразлично. Я единственно что спросил: мне ли одному они собираются задавать эти вопросы. Мне было сказано, что они с аналогичными вопросами обратились к академику Сахарову, который уже дал им подобное интервью, и после меня собираются позвонить Владимиру Емельяновичу Максимова. Ну, так как это, по су-

шеству, была наша компания, то есть мои друзья, люди наиболее близкие мне, то я считал, что — почему же... в конце концов, я дам это интервью. «Шпигель» — среди немногих доходивших до нас зарубежных журналов и газет — это был наиболее часто попадавший к нам в руки журнал. Видимо, потому что таможенные власти относились к доставке этого журнала более снисходительно, чем к доставке других печатных изданий. Что же касается ориентации «Шпигеля», то нам она была не очень важна. Дело в том, что нам необходима была гласность, каким бы способом она ни достигалась. Естественно, мы не стали бы сотрудничать, скажем, с такими газетами, как «Юманите» или «Морнинг Стар». Хотя я не уверен, что даже этим газетам, если бы они напечатали именно то, что мы хотим сказать, мы бы не отказались дать интервью, — находясь в условиях абсолютно зажатого рта, когда любая возможность высказаться, любая возможность гласности была для нас чрезвычайно важной.

— *Чем вы объясняете такое — вы говорите: «снисходительное» отношение таможи к «Шпигелю»? Ведь как раз «Шпигель» неоднократно в советской печати подвергался резкой критике?*

— Ну, тут мне трудно сказать, потому что поведение наших властей вообще всегда напоминает поведение припадочных, и заранее предугадать, что они выкинут в следующий момент, трудно. Но я просто говорю о самом факте. Вот, например, мне не доводилось читать «Шпигель» чаще других зарубежных журналов и газет. Я, во всяком случае, его видел и держал в руках значительно чаще остальных.

— *Вспомним этот момент — середина сентября 1973 года. Какой это был момент в вашей жизни, или период вашей жизни? Какой это был момент в конфликте между властями и оппозиционно настроенными людьми, властями и лично вами?*

— Мне кажется, что это в общем был момент довольно тревожный, который привёл к февральским событиям 1974 года<sup>3</sup>. То есть это было такое начало скрытого, но вместе с тем недвусмысленно открытого (простите, я запутался в этой фразе, но я иначе определить эту ситуацию, не могу) — такого наступления на, в общем, всех инакомыслящих. Не говоря о том, что только незадолго до этого, мы узнали о закончившемся суде над Якиром и Красиным, о приговоре и так далее. По-моему, это было так. Я сейчас затрудняюсь точно установить дату, но во всяком случае это был тот период, когда происходила капитуляция каких-то участников демократического движения, когда почти... Вот через <скорое> время пр<оизой>дёт са-

---

<sup>3</sup> Имеется в виду принудительная высылка А. И. Солженицына из СССР.

моубийство Габая, — то есть период очень такой сгушавшейся тучи... реакции, которая была обращена в адрес деятелей (так уж принято их называть, хотя я не совсем согласен с этим названием), — деятелей демократического движения, то есть людей, боровшихся за элементарную демократическую свободу в своей стране.

— *Помнится, это было время газетной кампании, травли Сахарова и Солженицына, не правда ли?*

— Нападки на Сахарова — они происходили в августе, да. Собственно говоря, кончилась кампания сахаровская — и началась кампания солженицынская. Это было вот такое открытое наступление властей, то есть о т к р ы т о е с одной стороны, потому что это — две фамилии, которые чрезвычайно часто фигурировали в газетах; и с к р ы т о е давление — на остальных, которые не упоминались в газетной перебранке. Вернее не перебранке, а брани. Потому что перебранка подразумевает двух партнёров, а тут был только один; одному была предоставлена гласность, а у других был зажат рот. Это был период, когда меня необыкновенно часто таскали в прокуратуру по разным делам — видимо, для того, чтобы просто поддерживать, так сказать, напряжение.

— *Вы уже сказали, что вы вели этот телефонный разговор со «Шпигелем» в окружении, несколько испуганных родственников. Можете ли ещё что-нибудь к этому добавить?*

— Нет, ничего, кроме того, что я действительно очень плохо себя чувствовал и, в общем, это был период, когда мы как-то с Максимовым окончательно пришли к решению о том, что мы, видимо, будем вынуждены покинуть Советский Союз, если мы получим на это добро со стороны властей.

— *Чувствовали ли вы себя стеснённо во время этого телефонного интервью, и если да, то чем именно?*

— Ну, разумеется. Дело в том, что все наши телефоны были вполне откровенно подключены к системе подслушивания, поэтому обычно при телефонном разговоре друг с другом мы не упоминали никаких имён, никаких дат и даже адресов встреч. Поэтому всякие телефонные переговоры были затруднены. Хотя мы, в общем, не особенно стеснялись — мы давно уже пошли, что называется, в открытую, в рукопашную. Но вместе с тем мы просто не хотели давать ненужных сведений органам, которые, так сказать, этими сведениями интересовались. Потом, всякий разговор, любой разговор, самый элементарный, бытовой, — в последние годы был несколько натянутым.

— *Значит, не только разговор с заграницей, но и в Москве?*

— Но и в Москве, разумеется. То есть мы говорили, мы разговаривали, мне приходилось не раз разговаривать и с границей, разговаривать с иностранными корреспондентами, — но всё равно какое-то чувство, незримо подслушивающего тебя третьего собеседника, оно всегда присутствовало.

— *На каком языке вёлся разговор?*

— Разговор вёлся по-русски, хотя я даже поначалу предложил, услышав, что мой собеседник довольно плохо говорит по-русски, — я предложил ему попытаться говорить по-немецки. Но он сказал, что нет, нет, он будет говорить по-русски, — на что я, естественно, ответил, что мне это удобнее, конечно.

— *Знаете ли вы, были ли ваши слова застенографированы или записаны на ленту в «Штигеле», и если были записаны, то преду-предила ли вас об этом редакция «Штигеля»?*

— Нет...

— *Не знаете?*

— Я не знал... Я не знал, каким образом фиксируется наш разговор.

— *Вы потом видели это интервью в напечатанном виде? И насколько добросовестно и точно были переведены ваши слова?*

— Вы знаете, я видел потом этот номер журнала, мне его показали — один из знакомых корреспондентов просто мне его принёс. Вспомнить, насколько точно были переведены мои слова я не мог, потому что я давал интервью, как я уже упомянул, в состоянии довольно плохого самочувствия, и вспомнить, что я конкретно отвечал, я не мог. Хотя помню, что некоторые детали этого разговора, такие сторонние, но вместе с тем чрезвычайно важные, они переведены и напечатаны не были. В частности, когда мой собеседник сказал мне, что не правда ли, всё-таки вот самый тот факт, что мы с вами сейчас ведём разговор, и вы можете так спокойно отвечать на вопросы корреспондента из Гамбурга, и вам за это ничто не грозит, после того как мы закончим разговор, — не правда ли, это свидетельствует об открытой и определённой либерализации положения в Советском Союзе? На что я ему вполне резонно ответил, что мы ещё не кончили и разговор.

— *Как долго приблизительно продолжался этот ваш разговор? Какая была слышимость, были ли какие-нибудь помехи технического или другого характера?*

— Помехи... Нет, помех не было, потому что... Дело в том, что когда включалась не рядовая подслушивающая система, а система специальная...



Подслушивание велось непрерывно, но иногда какие-то разговоры вызывали больший интерес, и тогда слышимость становилась очень хорошей — прекрасная просто слышимость, всё отчётливо было слышно. Вот так мне был очень хорошо слышен разговор с корреспондентом «Шпигеля».

— *Прежде чем перейти к содержанию ваших ответов, ещё такой общий вопрос. Вот вы говорили в этом интервью с «Шпигелем» вещи, которые явно не совпадали с официальным мнением в СССР. Почему это вам разрешили? Какие причины, какие мотивы властей?*

— Ну, видите ли, я уже вам сказал о, прежде всего, припадочном характере власти и непредсказуемости её поведения. Но я думаю, что, скажем, целому ряду лиц, которые вели открытые разговоры с иностранными корреспондентами и с другими странами, не отключали этот телефон, прежде всего потому, что мы в этих разговорах, как правило, ничего не требовали. Мы просто высказывали свои мысли, мы даже не очень часто давали такую открытую информацию, она шла по другим каналам, которых я здесь упоминать не собираюсь. Так ведь, вероятно, им было важнее знать, о чём мы говорим, чем прекратить этот разговор. Так я представляю себе, потому что, скажем, у целого ряда деятелей так называемых «еврейских группировок», которые просто дают сведения и требуют помощи в разрешении на выезд, — телефоны были отключены. Скажем, телефон у академика Леви́ча, у профессора Воронеля, у профессора Рубина — у них у всех были выключены телефоны, они были лишены возможности телефонной связи. И даже у одного из моих друзей, от которого я получил поздравительную телеграмму<sup>4</sup> (за что я его очень благодарю), телефон был выключен. Просто потому, что им несколько раз воспользовался академик Левич для своих переговоров с границей, телефон у этого моего приятеля был немедленно отключён. В то же самое время ни у Максимова, ни у Сахарова, ни у меня, ни у Лидии Корнеевны Чуковской, ни у Войновича — телефоны отключены не были, мы имели возможность разговаривать.

— *Александр Аркадьевич, теперь, если вы разрешите, давайте посмотрим вместе с вами вопросы «Шпигеля» и ваши ответы. И может быть, вы хотели бы сейчас что-нибудь дополнить или сказать, что вы тогда не говорили, не могли сказать, не хотели сказать.*

*Вот первый вопрос «Шпигеля»: «Как вы оцениваете связь между процессом международной разрядки и внутренним положением в СССР?» И вы (я теперь перевожу ваши слова с немецкого в изложении «Шпигеля») ска-*

---

<sup>4</sup> По всей вероятности, к 55-летию юбилею Галича, последовавшему через месяц после интервью «Шпигелю» (19 октября 1973 г.).

зали: «Мы ожидали эту кампанию против себя...» и «Мы полагали, что эта кампания ведётся не совсем сверху» — Кого и что именно вы имели в виду?

— Ну, вы знаете, такие были у нас просто чисто психологические соображения. Дело в том, что кампании эти (тут в данном случае открытые кампании против Сахарова и против Солженицына) — они... По существу ведь ими не удалось ничего добиться, они послужили делу большей популярности этих двух выдающихся представителей советской русской интеллигенции. И кроме того, они были также внезапно прекращены, как они начались. И по существу уже те меры, которые были приняты против Солженицына в феврале следующего, 1974 года, они никак, в общем, не соотносились с той кампанией. Ибо, естественно, что такая кампания возмущения, «гнева народного», инспирированного, разумеется, — должна была закончиться каким-то решением. Однако никакого решения не было, и кампания также внезапно прекратилась, как она (ну, правда, не очень внезапно) началась. А в случае с Сахаровым совсем это было любопытно, потому что... Мы уже просто между собой смеялись: бранные заметки, бранные письма в адрес Сахарова — они появлялись с той же неизменностью, как появляется в газетах сводка погоды. Уже просто все привыкли читать: какая погода на завтра; что сегодня пишут о Сахарове? И вдруг опять же — внезапно прекращение этой кампании. Так как мы абсолютно лишены информации о том, что происходит в наших правительственных, чиновных, партийных органах, то мы можем только гадать <о причинах>. И одним из таких предположений, моделью, гипотезой было то, что кампания эта была начата на довольно среднем уровне, и что когда дело дошло до каких-то решений Политбюро по этому поводу, — было сказано просто прекратить кампанию, ибо решения-то ещё не было.

Понимаете, у нас обычно кампания начинается только тогда, когда есть и решение. Мне однажды пришлось по радио на короткой волне услышать примечательный разговор по радиотелефону. Разговаривал какой-то человек из Москвы с каким-то человеком на Дальнем Севере. И тот говорил, человек с Дальнего Севера: «Так может, пока вы приедете, мы тут проведём общее собрание, подыдем, так сказать, массы?» Тот сказал: «Какое же, милый друг, собрание, когда ещё в Москве нет решения? Вот будет решение, тогда и будем собрание проводить, тогда начнём обсуждать».

Так что мы вот представляли себе: тому обстоятельству, что эти кампании были внезапно прекращены, могло быть только одно объяснение — что на самом вершине решения по этому вопросу не было никакого. Вот чем вызван мой ответ. Но он, как видите, был в значительной степени уклончивым и не слишком подробно развивал эту тему.

— Да, но ваш партнёр пытался добиться уточнения вашего ответа, и вот его вопрос: «Есть ли в советском руководстве силы, недовольные сдвигами в процессе сближения?» Судя по тексту, напечатанному в «Шпигеле», вы сначала как будто не согласились с этим, но тут же допустили возможность наличия каких-то «реакционно настроенных» лиц или групп, которым этот процесс не нравится. «Шпигель» на это: «Пытаются его подорвать?» Вы говорите: «Может быть. Это возможно, такая мысль и нам уже приходила в голову. Действительно, существуют различные возможности подорвать этот процесс. Возьмите кампанию, организованную против Солженицына и Сахарова и других патриотов: она только повредить может делу разрядки».

— Ну да; но видите, в общем, в иносказательной форме я ответил именно то, что ответил и вам — более конкретно и на конкретно поставленный вопрос. Вообще говоря, спрашивать советского человека о том, что собираются делать власти — занятие довольно бессмысленное, и мне всегда представлялось удивительным, когда этот вопрос задавали нам иностранные корреспонденты. Когда вы задаёте англичанину или французу или немцу вопрос о том, что собирается предпринимать их правительство, он всегда более или менее ориентирован, потому что он как бы участвует непосредственно и в спорах правительственных, он знает разные точки зрения — они открыто высказываются представителями разных партийных группировок и так далее. Советский же человек знает только то, что напечатано в газете «Правда», или то, что ему с утра до ночи вбивает в голову радио, — то есть не знает ровным счётом ничего.

— «Шпигель» напомнил, что Солженицын недавно сравнил советские психбольницы с газовыми камерами Третьего Райха<sup>5</sup>. «Такое обвинение, — так сформулировал свой вопрос редактор «Шпигеля», — оставляет советскому руководству только выбор — принять эту критику или принять меры против критикующих его писателей. Намеревались ли вы, советские диссиденты, спровоцировать советское руководство, вызвать его

<sup>5</sup> Источник данного высказывания А. И. Солженицына нами достоверно не определён. Однако возможно, имеется в виду следующий фрагмент открытого письма А. Солженицына и И. Шафаревича о судьбе генерала П. Григоренко, находящегося в заключении в психбольнице: «Уже так много зла совершили над ним, что и сами трусят отступить: а ну-ка расскажет, напишет о них, палачах, для будущего Второго Нюрнберга?» («Не сталинские времена», март 1974 г.). Письмо «было обсуждено» А. Солженицыным с соавтором «за несколько дней до ареста, но не окончено». Оно стало первой публикацией писателя на Западе (Рус. мысль. Париж, 1974. 30 мая). Цит. по: Солженицын А. И. Публицистика: В 3 т. / Сост. и пояснения Н. Д. Солженицыной. Т. 2. Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. С. 74, 596.

*на какие-то меры?» Что вы, Александр Аркадьевич, думаете о такой постановке вопроса?*

— Мне кажется, что постановка вопроса неверна в том смысле, что и Солженицын, и многие другие, делавшие разного рода заявления, уже не пытались вызвать на диалог советские власти. Некоторое время тому назад — скажем, в 68–69 годах, годах очень страшных, прошедших под знаком Чехословакии, — мы всё-таки ещё пытались как бы затеять разговор. Мы ждали ответов, мы ждали какой-то реакции. Уже года с 1970-го мы поняли, что реакции не будет, что мы говорим в пустоту. Собственно говоря, именно это обстоятельство заставило нас обратиться к Западу. Если вы помните, то первая знаменитая статья Сахарова — «Размышления о прогрессе, мирном сосуществовании и интеллектуальной свободе» — она как бы была направлена прежде всего советским людям и советскому правительству — с предложением разговора, с предложением начать спор, начать дискуссию. Это оказалось абсолютной утопией, и уже с начала 1970 года мы всё чаще и чаще стали обращаться к мировой общественности. Ибо там мы получили хотя бы возможность обсуждения, разговора, разных мнений, — что было решительно невозможно в нашей стране.

*— Дальше «Шпигель» попросил вас признать, что «ещё несколько лет назад такой разговор между «Шпигелем» и Галичем был невозможен» и, больше того, если б Солженицын, Сахаров, Галич открыто произносили то, что вы сейчас говорите, то «это давно уже не осталось бы без последствий». Ответ Галича, согласно «Шпигелю»: «Весьма возможно». Вы, Александр Аркадьевич, уже обмолвились, что вы отвечали здесь несколько...*

— Да. Ну здесь я... как я уже упоминал раньше, ответ был неоднозначным. Я сказал: «Весьма возможно, но...». Правда, вот это «но» «Шпигель» опустил — эту мою нехитрую шутку.

*— И «Шпигель» продолжил: «Чем вы объясняете, что по сей день не были приняты меры против вас и ваших друзей?». На что вы тогда ответили: «Действительно, мы теперь можем критиковать, и мы будем это делать, пока у нас остаётся на это физическая возможность». И дальше вы объяснили, что советское руководство теперь уже должно считаться с мировым общественным мнением. Могли бы вы прокомментировать эту часть вашего тогдашнего ответа?*

— Вы знаете, эту часть моего тогдашнего ответа — её следует толковать не напрямую, ибо за этими словами следует понимать обстоятельство совсем особенное. Нельзя сказать, чтобы атмосфера в стране стала такой, которая позволяла бы людям открыто высказывать своё мнение. Нельзя

сказать, что произошли какие-то процессы либерализации, которые давали возможность открытой дискуссии, открытого высказывания своего мнения — иного чем официальное. Здесь, когда я отвечал на этот вопрос, здесь речь шла о тех нескольких — к сожалению, их можно подсчитать по пальцам — людях, которые взяли себе это право, рискуя, по существу, ежедневно своей головой. Потому что никто не мог знать, просыпаясь утром, проснётся ли он на следующее утро в той же самой постели. Мы на это шли открыто. Мы понимали, с чем мы имеем дело. Мы выбрали эту судьбу. И мы вовсе не призывали к тому, чтобы это делали остальные. Это уже дело совести, какой-то уже позиции, занятой тобою. И мы абсолютно уважали тех, кто отказывался от подобных интервью. Мы не считали их людьми, скажем, какого-нибудь второго сорта. Тут уже степень того, какую ответственность ты сам на себя взвалил, какую меру этой ответственности ты признал для себя возможной. И кроме того, это, в общем, как-то мы соразмеряли — хотя, может быть, не до конца соразмерили свои силы, потому что всё-таки в итоге мы были вынуждены покинуть Советскую Россию.

— Следующий вопрос «Шпигеля» был такой: «Когда вы и ваши друзья критикуете не только советское руководство, но и проводников политики разрядки на Западе, — не опасаетесь ли вы, что уходите от оживлённых и чаяний своего народа?» Вы тогда, согласно «Шпигелю», признали, что такая опасность существует, но объяснили это малой осведомлённостью населения в СССР, лишённого информации и возможности составлять себе собственное мнение. И вы добавили, что именно выступления таких личностей, как Сахаров, Максимов, Солженицын, — заставляют людей задумываться. «Шпигель» спросил: «Верите ли вы, господин Галич, что советская система, советский строй, теперешний Советский Союз способен реформироваться? Если да, то какими, по вашему, должны быть эти реформы?» И тут вы сказали: «Нелегко ответить на этот вопрос по телефону. Я думаю, что советская система способна к реформам». И дальше: «Возможно, эта система менее гибкая чем другие; возможно, кое-что здесь труднее осуществить, но пути, по-моему, предначертаны. И я думаю, что высшие руководители советского государства понимают это и пытаются это осуществить, — хотя и весьма нелепо, неумело и делая огромные ошибки».

Могли бы вы, Александр Аркадьевич, прокомментировать ваш тогдашний ответ и, может быть, вспомнить — были ли точно переданы ваши мысли, ваши слова?

— Я думаю, что передано это было довольно точно, но что ответ заключается в п е р в о й фразе, а всё остальное уже является изложением для «третьего собеседника». Когда я сказал, о том, что нелегко ответить на

этот вопрос, а вернее — сказать н е в о з м о ж н о, то на этом, по существу, и заканчивался мой ответ на заданный корреспондентом вопрос. Всё остальное было сказано, для — как я уже сказал — нашего «третьего собеседника», участвовавшего весьма активно в этом разговоре. Хотя: я продолжаю верить — не в добрые намерения властей, не в то, что кто-то там в руководстве способен повести страну по пути реформ, но я продолжаю верить в то, что наша страна всё-таки в итоге не погибнет. А не погибнуть, для неё это значит: пойти по пути не просто реформ, конечно, а изменения всего существующего строя. Я думаю, что двухсотпятидесятимиллионный народ, народ, вынесший такие неизмеримые страдания, на плечи которого упали такие беды и такие тягости, — он всё-таки заслуживает того, чтобы хоть когда-нибудь вздохнуть свободно. Вот что я имел в виду, говоря о том, что я «почти оптимист». То есть — я оптимист печальный. Я не верю в осуществление подобного, скажем, на своём веку. Но я продолжаю — тупо и вместе с тем очень убеждённо, и вместе с тем очень оптимистично в этом смысле верить, что не может погибнуть такая страна. Что должна она рано или поздно найти в себе силы и пойти совсем по другому — человеческому, истинному пути. Вот что я имел в виду.

— *То, что вы сейчас сказали, это по сути дела уже и ответ на следующий мой вопрос, а именно: на замечание «Штигеля», что вы, дескать, в сущности стремитесь к «Пражской весне» для Советского Союза, но вот «уверены ли вы, что вашей стране это по силам?» — вы сказали: «Думаю да, но точно сказать это невозможно. Может, найдётся достаточно здоровых сил, которые из ошибок, совершавшихся у нас на глазах, извлекут правильные выводы и примут конструктивные меры».*

— Да, конечно, я уже ответил своим ответом на предыдущий вопрос. Хотя — я хотел бы только добавить, что я, как я уже сказал, «п е ч а л ь - н ы й оптимист», и поэтому я, всячески приветствуя то, что происходило в Чехословакии в период Дубчека, в так называемый период «Пражской весны», — всё-таки убеждён в том, что эксперимент этот был всё равно обречен на неудачу. Ибо из Содружества (так называемого «содружества стран социалистического лагеря») — вырваться не удастся до тех пор, пока существует советский режим, который диктует и определяет всё поведение в этих странах. Поэтому даже если Дубчеку и его товарищам удалось продлить этот эксперимент, то рано или поздно они пришли бы всё равно к краху.

— *Следующий вопрос «Штигеля» был такой: «Каким образом, какими путями людям в Советском Союзе могут узнавать о программе, об идеях оппозиции?» На это вы, Александр Аркадьевич, тогда ответили (опять перевожу с немецкого ваш ответ в изложении «Штигеля»): «Зна-*

*ете, это как-то носится в воздухе. К сожалению, у нас нет типографий; к сожалению, мы открыто ничего предпринять не можем». «Шпигель» конкретизирует свой вопрос: «Самиздат, по-видимому, тоже уже не существует?» Ваш ответ: «Нет, он почти прекратился. А всё-таки, всё-таки идеи распространяются. Существует радио; приёмник стоит в каждой квартире». Вот, мне хотелось бы, чтобы вы сейчас прокомментировали то, что тогда говорили про самиздат.*

— Видите ли, это, во-первых, вопрос почти что провокационного характера. Спрашивать меня, находящегося в советской России и говорящего одновременно с двумя собеседниками, — сообщать е м у о том, что происходит в области самиздата?! Это было по меньшей мере наивно, если бы я тут же начал перечислять новинки самиздата и каким образом они распространяются и кто этим занимается. Поэтому я и ответил так, а не иначе. Не говоря о том, что это был период, когда произошло как бы открытое предательство Якира и Красина, и действительно в эти месяцы была некоторая растерянность и... Скажем, «Хроника» появилась позже. Это был период такой — очень мрачного настроения, очень мрачного ощущения в смысле дальнейших возможностей самиздата и способности тех людей, которые оставались — их способности открыто и серьёзно информировать о событиях и распространять эти материалы. Так что не следует рассматривать ответ на этот вопрос как ответ *in general*; это, в общем, был, так сказать, ответ данной минуты, вот той ситуации — сентябрьской ситуации, в которой мы тогда находились.

— *А как вы сейчас оцениваете ситуацию самиздата?*

— А я возлагаю сейчас на неё очень большие надежды, потому что полагаю, что (уже Максимов об этом говорил), что свято место пусто не бывает; что время, как вода выталкивает ту часть айсберга, которая находится под водою, — выталкивает её на поверхность, и она займёт места тех, кто по тем или иным причинам выбыли непосредственно из самиздата. Хотя, я надеюсь, что мы здесь — или, как принято говорить, в «самиздате» — мы сумеем активно поддерживать самиздат, и мы, по существу, сольёмся в единый поток той неофициальной русской культуры, которая не может умереть и будет существовать до тех пор, пока будет существовать русский язык.

— *Ближе к концу этого интервью журнал «Шпигель» затронул ещё новую тему, которая как раз в последнее время получила опять большую актуальность. «Шпигель» утверждал, что поддержка, которая оказывается вам, диссидентам в Советском Союзе, с Запада, идёт частично от отъявленных антикоммунистов. Мол, «не беспокоит ли вас такая помощь?» Вы на это сказали, что нет, не беспокоит — и тем менее, что помощь*

ведь никак не исходит исключительно от антикоммунистических сил. Дескать, нельзя же считать антикоммунистами ни Генриха Бёлля или Гюнтера Грасса, ни канцлеров Крайсского или Брандта! «Шпигель» поясняет, что имелись в виду те, кого Бёлль назвал «Falsche Brüder» (то есть лжебратьями). На что вы, Александр Аркадьевич, ответили (цитирую всё в обратном переводе с немецкого): «Я считаю, что братья есть братья. Несомненно Генрих Бёлль очень мужественный человек; человек, которому мы многим обязаны. Всё же я думаю, что его формула о лжебратьях не совсем справедлива». И вы продолжили: «В настоящее время всякая поддержка и всякий протест имеет сам по себе положительный эффект. Так мы чувствуем. А мы живём в этой стране, здесь нам виднее — помогает ли нам то или другое, или нет. Как видите, я уже почти оптимист!»

— Ну что ж я могу к этому добавить? В общем, я придерживаюсь того же мнения и сегодня. Я, например, считаю, что всякая поддержка, идущая с Запада, должна быть принята и принимается нами с благодарностью. И если эта поддержка исходит от тех кругов, которые почему-то — или почему-либо — называют «реакционными», то ведь это вопрос слов, игра словами. Важно только то: люди выступают против тоталитаризма, выступают за демократию, выступают за подлинно человеческие свободы — или люди придерживаются тоталитарных взглядов, в какой бы цвет они для самих себя их ни красили.

— Спасибо вам большое, Александр Аркадьевич.

\* \* \*

— Александр Аркадьевич, в первой части нашей беседы вы отвечали на ряд вопросов об обстоятельствах, при которых происходило интервью «Шпигелю»; затем разговор зашёл о взаимосвязи между процессом международной разрядки и внутренним положением в Советском Союзе. И вот вы дальше говорили, что [советское руководство, налаживая свои отношения с Западом, в то же время предупреждает народ, что разрядка разрядкой, но ни о каких уступках буржуазной идеологии речи быть не может]. А затем, отвечая на вопрос о способности советской системы к реформам вы сказали, что ещё верите в эту способность, что, в общем, «пути предначертаны» и (я вас цитирую по-немецки), [вам кажется, что высшие советские руководители «понимают» и «пытаются это осуществить, хотя и очень неуклюже и неумело, делая огромные ошибки»]. Продолжая эту линию, «Шпигель» заключает, что вы, стало быть, хотели своего рода «Пражскую весну» в Советском Союзе, но — «по силам ли это вашей стране»? И тут вы говорите: [«Думаю, да, но точно никто этого сказать не может. Возможно, и найдётся достаточно здоровых и пре-



*данных элементов, которые сделают конструктивные выводы, извлекут правильные уроки из той ошибки, которая совершается теперь на наших глазах)]. Всё это создаёт впечатление, что у вас (тогда, во всяком случае) ещё сохранялись какие-то надежды на разумность и на потенциальные возможности высшего советского руководства. Так ли это? Что вы тогда хотели в действительности сказать? И как вы смотрите сейчас на это?*

— Вы видите, с тех пор как я и многие мои друзья оказались на Западе, мы неизбежно и совершенно естественно как-то мысленно прошли весь тот путь, переоценили его, постарались его осмыслить, — путь, который привёл нас к необходимости покинуть свою родину. И я думаю, что ответы, которые я в то время давал «Шпигелю», они, если были не до конца искренними, потому что, как известно, телефон мой подслушивался, разговор этот прекраснейшим образом записывался на плёнку в определённых органах надзора и так называемого «советского правопорядка», и быть до конца откровенным я не мог, — но я даже сейчас, сегодня, думаю, что многие из нас, и я в том числе, были всё-таки почти до последнего времени, почти до самых последних лет, жертвами некоторой иллюзии. То есть, во всяком случае, многие из нас настолько боялись думать о кровавой истории России, о чудовишной истории, которая стоила народу такого количества жертв, слёз, крови, что мы останавливались, мы просто умышленно останавливали себя перед вопросом переворота. И пытались — в общем, не очень в это веря, — пытались самих себя убедить, что могут существовать какие-то нормальные здоровые силы, способные превратить тоталитарную страну в страну демократическую. Естественно, это, в общем, иллюзия, которая даже до какой-то степени вредна, и сейчас мы это понимаем со всей отчётливостью. Да пожалуй, если меня бы спросил об этом «Шпигель» в п р я м у ю по телефону, вряд ли бы я р и с к н у л в том положении, в котором я находился тогда, ответить ему прямо на этот вопрос.

*— Да, но если бы вам сегодня пришлось ответить, уже не говоря из Москвы, а здесь: считаете ли вы способной советскую систему к реформам, и посильная ли задача для Советского Союза — «Пражская весна»?*

— Нет, мне кажется, что эта задача — непосильная для Советского Союза. Тем более, что, относясь с самым глубочайшим уважением к... деятелям «Пражской весны», я с е г о д н я не верю и считаю невозможным этот эксперимент. При всём, повторяю, добром отношении к нему. При всём сочувствии, даже восхищении деятелями этой «Пражской весны». Дело в том, что всё-таки всегда надо учитывать исторически сложившуюся обстановку. И ни в одной стране, находящейся в сфере влияния Советского Союза, подобная попытка не может быть осуществлена.

— Александр Аркадьевич, правильно ли я вас понимаю: вы считаете, что если бы этот чехословацкий эксперимент проводился, ну, в обстановке, так сказать, чистого опыта, то есть не подвергаясь внешнему влиянию, вмешательству, подобному советской интервенции, — то он мог бы удасться?

— Вряд ли. Вряд ли. Я думаю, что сама социальная система, оставаясь в тех рамках, в которых она была, — она сама бы пришла в итоге в противоречие между, скажем, разрешённой свободой печати, свободой слова, собраний, забастовок и — национализированных предприятий, то есть социалистической системой хозяйственно-экономического руководства... Она бы неизбежно сама бы себя задушила бы... Пришли бы в противоречие все эти начала, которые, как показала история, решительно несовместимы. Тут я должен с огорчением сказать, что я в подобного рода социальные эксперименты перестаю верить и перестаю им сочувствовать.

— У левых во всём мире опасения были тогда другие. Они опасались, что «Пражская весна» может вылиться в реставрацию буржуазной демократии.

— Она неизбежно должна была либо вылиться в реставрацию буржуазной демократии, либо в возвращение к определённым коммунистическим нормам существования. Вот я думаю, что, в общем, было два пути, которыми могла кончиться «Пражская весна». Даже без вмешательства советских танков.

— Это значит, что никакой возможности построения какого-то социализма «с человеческим лицом», вы считаете, не существует?

— То есть, во всяком случае, в настоящее время — я подобной модели не вижу. Все предложенные модели пока что не выдерживают никакой критики.

— Отвечая на вопрос об обострении внутривнутриполитической ситуации в Советском Союзе, вы объясняете этот факт, в частности, тем, что со стороны Советского руководства это было своего рода т е с т о м: [хотели узнать — как Западный мир будет реагировать на закручивание гаек в нашей стране]. Считаете ли вы и сегодня, что это было одним из мотивов советского руководства, и если да, то как, по вашему, прошёл этот «тест»?

— Ну, он прошёл-то, этот тест, для Советского Союза, я бы сказал, вполне удачно. Ибо они неоднократно демонстрировали Западу, что все их разговоры о разрядке международной напряжённости относятся именно к м е ж д у н а р о д н ы м о т н о ш е н и я м. И что все дела подобного

рода, то есть как ещё усиливающийся зажим свободных выступлений, мысли, общественной мысли, — это есть личное дело Советского Союза, и что они будут продолжать настаивать на своём праве вести свою идеологическую борьбу внутри страны в тех формах, в которых она велась. Недавние события — они лишний раз подтверждают эту истину.

— *Какие именно?*

— Ну, скажем, арест Сергея Ковалёва, арест многих деятелей литовского церковного движения, неразрешение на выезд Наталье Горбаневской, арест и осуждение врача Штерна и так далее. И многие другие события: арест Александра Глезера в Ленинграде... Масса событий этого рода! Непрекращающиеся угрозы в адрес академика Сахарова и его семьи, невозможность связи его по телефону с друзьями, которые ему звонят не только с Запада, но даже и внутри Советского Союза... Всё это свидетельствует о том, что Советский Союз, руководство Советского Союза демонстрирует всему миру, что — «да, мы готовы заключать международные соглашения, но у себя в стране мы будем вести идеологическую борьбу с тем же накалом, с тем же напряжением, в тех же формах, в которых она велась и раньше». Так что мне кажется, что здесь мало что изменилось.

Правда, понять, почему запрещение больной женщине выехать на лечение в другую страну, на лечение, которое ей необходимо, потому что (я говорю о жене Сахарова) она теряет зрение; почему подобный запрет является внутренним делом Советского Союза. Каким внутренним делом?! Почему внутренним делом Советского Союза являются угрозы зятю Сахарова и его внуку, маленькому мальчику, которому сейчас год, — почему это называется в н у т р е н н и м д е л о м — этого я, убей меня Бог, понять никак не могу.

— *«Шпигель» спросил, не считаете ли вы, что нападки на советских диссидентов объясняются тем, что внутри советского руководства есть силы, которые недовольны развитием процесса сближения между Востоком и Западом. Вы дали ответ несколько противоречивый. Начали с отрицания: [«Так я, собственно, не думаю»]. Затем всё-таки не исключаете такую возможность: дескать, это «может быть», что «та или иная реакционно настроенная группа видит в сближении с Западом опасность для собственного существования». И наконец вы даже признаёте, что [и вы сами, и ваши единомышленники допускали, что «кто-то там в верхах старается подорвать процесс сближения»]. Как понимать ваши тогдашние слова, и что вы действительно думали?*

— Вы знаете, даже если предположить наличие в советском руководстве... в партийном, правительственном руководстве каких-то враждующих

ших сил (а оно, несомненно, так и есть), — вряд ли они в чём-нибудь по-другому смотрят, скажем, на такие вопросы как свобода слова, печати, собраний, демонстраций, забастовок — то есть на человеческие права, за которые шла борьба и продолжают вести борьбу так называемые диссиденты. Я думаю, что по отношению к этому вопросу, как бы ни различились позиции советского, партийного руководства там, наверху, по другим, иным международным вопросам, — я думаю, что в этом вопросе они едины. Тут они все считают, что <надо>, так сказать, по принципам унтера Пришибеева, «держать и не пущать».

— Да, но возвращаясь к вопросу неоднородности советского руководства в отношении политики «разрядки». Сейчас эта тема опять — в связи с сообщениями о загадочной и, вероятно, политической, болезни Брежнева — очень актуальна. Допустим, внутри советского руководства на самом деле существуют различные взгляды на перспективы и опасности «разрядки». Как по-вашему: может ли это существенно повлиять на дальнейшее развитие советской политики — скажем, хотя бы в вопросе о праве на выезд из страны?

— Нет!

— Почему «нет»?

— Нет. Потому что всё, о чём вы сейчас говорите, и всё, о чём так часто говорит западная печать, — это всё есть, как бы вам сказать... Ну, это есть — ч а с т н о с т и. Знаете, они могут быть очень важными, эти частности, но они не меняют существа законодательных основ советского государства. Понимаете? Право на эмиграцию — оно существует, и оно записано даже в Конституции Советского Союза. Стало быть, речь идёт не об изменении законодательных основ, не о том, что будет введено «неотъемлемое право каждого гражданина покинуть свою страну и возвращаться в неё»; что будут введены равные свободные демократические выборы; что будут введены суды присяжных — открытые, понастоящему подлинные суды; что будет введено право на забастовки и право на требования рабочих — экономические, политические, социальные; что будет уничтожено крепостное право, в котором находится советское крестьянство... Даже сегодняшние ширококвотельные сообщения о том, что будет выдано к семьдесят восьмому году сорок миллионов паспортов — ведь это же смешно: на ш е с т и д е с я т о м году революции мы сообщаем, мы открыто признаём перед всем миром, что у нас существует просто «крепость», что больше половины населения Советского Союза живёт в состоянии крепостного рабства.

Что же меняется? Что же меняется по существу? Предположим, придёт некий человек с таким либеральным душком. Ну так он позволит выехать определённому количеству людей за границу. Но ведь вопрос-то заключается всё-таки не только в этом праве, не в праве на эмиграцию. Вопрос заключается в демократических основах существования государства, существования людей, живущих в этом государстве. И в этом-то отношении не меняется ничего. И никто не собирается менять. Стало быть, о каких же серьёзных изменениях, о каких же серьёзных демократических преобразованиях в стране может идти речь? Мы всё время упираемся в вопросы о деталях, которые, может быть, и имеют значение для отдельных человеческих жизней, что тоже очень важно, что существенно, — но мы останавливаемся, и забываем говорить о главном — об изменении самих законодательных основ власти. А об этом даже и речи быть не может!

— *«Шпигель» просил вас признать, что всё-таки, несмотря на всё, ещё несколько лет тому назад разговор между «Шпигелем» и вами был бы невозможным. Вы ответили тогда одним словом: [«Верно»]. «Шпигель» продолжает: [«Как вы объясните тот факт, что до сих пор не принято никаких мер против вас и ваших друзей?»]. Ваш ответ: [«Действительно, мы можем теперь высказывать критику, и мы будем продолжать её до тех пор, пока у нас будет на то физическая возможность. Советское руководство вынуждено учитывать мнение мировой общественности, если оно заинтересовано в дружеских отношениях с Западом»].*

— Ну, я думаю, что тут я если и был несколько, так сказать, двусмысленен, то, во всяком случае, имел в виду то, что я продолжаю повторять сегодня и здесь, находясь на Западе: что общественная поддержка Запада, гласность, которая, благодаря Западу, <обеспечила> возможность наших выступлений, наших высказываний и так далее, вот эта самая гласность, это внимание общественности Запада, — какую-то свою роль, сдерживающую определённые органы надзора и устрашения в Советском Союзе, конечно играют. Но играют не во всех случаях. Тут чрезвычайно выборочно действует машина устрашения и подавления. И, скажем, если к определённому кругу людей, более широко известных на Западе, применяются меры запугивания, физического, психологического давления, то, как мы знаем, против других применяются всё те же старые методы арестов, обысков, заключения в психиатрические госпитали и так далее.

Но, повторяю, всё-таки в судьбе целого ряда людей мнение общественности Запада, её голос, этой общественности, — сыграли свою положительную роль. В этом я твёрдо убеждён.

— Если б вы не выехали, как, вы думаете, продолжалась бы ваша жизнь и ваша судьба в Союзе?

— Ну, вы знаете, это предсказать довольно трудно, потому что, в общем, я был поставлен в настолько невыносимые условия... Я ежедневно, ежечасно рисковал и своей свободой, и жизнью, и благополучием своих близких. И просто материально я уже не мог больше существовать, — был лишён этой возможности. Не говоря о том, что против меня применялись уже самые наивные, и вместе с тем чрезвычайно существенные методы давления. Я — больной человек, я был прикреплен к поликлинике. И вот после моего отказа давать показания по определённым поводам, после моего вызова в ОВИР, где мне предложили подать заявление на выезд, когда я ещё раздумывал, не собирался подавать, — пришло распоряжение просто выбросить меня из поликлиники и перестать оказывать мне медицинскую помощь. Вплоть до таких вот, как видите, мер оказывалось на меня психическое, да и просто физическое давление.

— Разве не противозаконное распоряжение?

— Нет, оно не противозаконно в какой-то мере. Дело в том, что я был исключён из Союза писателей, я был исключён из Союза кинематографистов, я был исключён из Литфонда. Но так как у меня было три инфаркта и в течение двадцати пяти лет моей жизни меня обслуживала поликлиника Литфонда, и врачи меня знали, меня лечили, и поликлиника этого Литфонда находилась просто на первом этаже того дома, где я жил на втором этаже, — то в порядке личного исключения после письма группы писателей (я даже не знаю, кто были эти писатели, но было письмо от писателей в руководство Союза) о том, чтобы разрешить мне хотя бы остаться в этой поликлинике, <чтобы> меня продолжали лечить врачи, которые меня наблюдали в течение, как я уже сказал, четверти века. Так что, когда они меня выбросили, они предоставили мне право где-то прикрепиться в другой поликлинике — в районой. Конечно, это было незаконным действием, но формально его можно было объяснить. И наступило оно именно в ту минуту, когда на меня начали оказывать усиленное психологическое давление. До этого как-то, так сказать, об этом забывали. Тут вспомнили: «вот ещё есть одна возможность оказать на него давление, и ещё есть одна возможность сделать ему гадость и причинить неприятность».

— Александр Аркадьевич, «Штигель» задал вам ещё такой вопрос: не опасаетесь ли вы, критикуя не только советское правительство, но и западных сторонников и поборников «разрядки», вступить в противоречие с надеждами и чаяниями своего народа? Вы тогда признали, что «есть

*такая опасность в известной степени», и объяснили это низким уровнем осведомлённости советского народа, который жил столько времени в информационной изоляции, в отрыве от внешнего мира. Что вы бы сказали сегодня об этом, и какая у вас вообще была возможность, особенно в последние годы, быть знакомым с надеждами и чаяниями совокупности тех людей, которых называют народом?*

— Ну, вы знаете, в этом смысле мы ведь тоже довольно сильно запутали понятие «народ»... Понимаете? Ну, а Сахаров — народ? Народ. Солженицын — народ? Народ. Максимов — народ? Народ. И человек, стоящий в очереди, и которого мы не знаем, — может быть, он инженер, а может быть, он рабочий, — это тоже народ. Ну, я всё-таки понимаю этот вопрос, и я хотел бы на него ответить одной простой историей.

Когда началась травля академика Сахарова... в печати, по радио, — то неожиданно возникли легенды о нём. О нём рассказывали как о Робин Гуде, рассказывали самые фантастические истории... Шофёр такси мне просто сказал: «А вы знаете, вот, правительство опять хотело повесить цены на водку, а академик Сахаров не дал; сказал — вот не разрешу, и всё; а то осрамлю вас перед всем миром». И ещё есть масса других историй: о том, как академик Сахаров ходил в магазин «Берёзка». О том, как академик Сахаров ездил куда-то в ссылку повидать там ссыльных и привёз им продукты, которые не хотели допускать, а он сказал, что «нет, я академик Сахаров, вы у меня их примете». И так далее. Ведь эти легенды придумывала не та часть интеллигенции, которую мы называем, скажем, диссидентскими, оппозиционными кругами, — их придумывал народ. Понимаете? Народ придумывает легенды о Робин Гуде, народ придумывает легенды о Тиле Уленшпигеле; народ придумывал легенды о Сахарове. Нужно было вызвать уже такую степень давления, в котором оказался народ, такую степень заинтересованности, чтобы он начал создавать легенды о своих героях и своих защитниках!

*— Хорошо, но если говорить не о народных легендах об академике Сахарове, а об отношении народа и его надеждах и чаяниях, которые связаны с процессом «разрядки» и сближения с Западом, — каково всё-таки отношение именно простых людей в Советском Союзе к этому процессу? Тогда, в сентябре 1973 года, и — скажем, вот уже к тому времени, когда вы выехали. Имеете ли вы возможность знать об этом и сравнить это?*

— Ну, сейчас трудно мне на этот вопрос ответить, тем более, что Советский Союз — м н о г о национальное государство; государство, в общем, сложенное из разных, по существу, с т р а н. Не просто республик, а это разные страны — с разным укладом, с разной культурой, с разным язы-

ком, письменностью, бытом, и так далее, и тому подобное... И мы видим, как происходят очень серьёзные процессы в ряде этих стран. И здесь вот и Средняя Азия, и Прибалтика, и Украина, и Закавказские республики. Так что здесь всё неспокойно. Сейчас очень неспокойно живёт советский народ, если вот применять это слово в широком его толковании.

\* \* \*

— Александр Аркадьевич, прослушивая ленту после записи нашей с вами беседы, у меня возник дополнительный вопрос. Разрешите мне его задать вам сейчас по телефону. «Штигель», спрашивая вас, не имел в виду попытки инакомыслящих установить диалог с властями. Смысл вопроса «Штигеля» таков: не хотели ли диссиденты, и в частности Солженицын, остротой своих выступлений вызвать власти на неминуемые репрессивные меры (ну, подобно тому, как некоторые левые экстремисты на Западе нарочно обостряют конфликт с властями или полицией, а потом заявляют: «вот какова жестокость репрессивного буржуазного строя»).

— Мне кажется странной сама постановка этого вопроса. Дело в том, что никакого сравнения поведения экстремистов на Западе с поведением диссидентов в Советском Союзе — быть не может. Поведение экстремистов есть поведение провокационное, умышленно провокационное. В то время, как никто из советских так называемых инакомыслящих, находясь в здравом уме и твёрдой памяти, не станет вызывать власти на то, чтобы его заключили в концентрационный лагерь, или в тюрьму, или в психиатрический госпиталь. Мы были всегда к этому готовы, то есть мы были готовы, что в ответ на нашу законную критику, на наши законные требования — власти могут применить незаконные меры. Но цели такой, естественно, у нас не было и быть не могло. Потому что основная цель нашей критики, наших требований заключалась в том, чтобы улучшить положение наших друзей, наших знакомых, или людей не знакомых нам, но о которых мы знали, что они находятся в трудном положении, — а вовсе не ухудшить собственное положение. И тут нет никакого сходства с поведением экстремистов на Западе, как я уже сказал. Ибо никаких провокационных целей мы никогда не имели. Наши цели были открытыми, очевидными и абсолютно естественными и нормальными для всякого человека, находящегося, как я уже сказал, в здравом уме и твёрдой памяти.

— Да, и ничего провокационного в этом смысле в сравнении психотюрем в Советском Союзе с газовыми камерами Третьего Райха вы не видите?

— Нет, я не вижу ничего провокационного, ибо по существу так же, как заключали в газовые камеры людей, физически здоровых; людей, кото-



рые могли принести пользу; людей невинных, — точно так же заключают в условия невыносимого страдания, невыносимых издевательств, физических и духовных, людей здоровых, людей абсолютно нормальных.

Я понимаю, это сравнение может показаться слегка преувеличенным, но по существу, по сути оно вполне справедливо, — я прекрасно понимаю гнев и горечь, с которой это было сказано Александром Исаевичем Солженицыным.

— Спасибо вам, Александр Аркадьевич! Мне казалось важным это уточнить.

*Подготовка к печати и комментарии  
Ю. ШЛИППЕ и А. КРЫЛОВА*

---

## А. ГАЛИЧ В РУССКОЯЗЫЧНОМ ТАМИЗДАТЕ

### Библиография сочинений (1965–1990)

*Впервые неподцензурные песни Александра Галича, снятые с магнитной ленты, попали в тамиздат в составе первого выпуска московского самиздатского литературного журнала «Сфинксы» (ред. В. Тарсис, 1965). В конце 1966 года в Москве появился на свет сборник «Песни», подготовленный автором и тоже размножавшийся по цепочке с помощью печатных машинок. Одна из копий этого сборника уже через год-полтора оказалась в Германии (См.: Р. «Эрика» берёт четыре копии... // Посев. 1968. № 1. С. 59–60). На основе этой машинописи с добавлением расшифровок многократно копированных, некачественных магнитофонных записей была сделана книга с тем же названием «Песни», увидевшая свет в издательстве НТС «Посев» в 1969 году. Сборник «Поэма России», изданный в Париже в 1971 году, был целиком подготовлен по расшифровкам плохих фонограмм, и потому его тексты содержали ещё большее количество ошибок. Первая неискажённая многочисленными перезаписями и перепечатками авторская подборка стихов была передана из Москвы на Запад уже после исключения Галича из творческих союзов — весной 1972 года. Попав одновременно в журнал «Грани» и во вторую книгу Галича «Поколение обречённых», собиравшуюся к тому времени в «Посеве» по материалам магнитиздата, эта подборка новых, непетых стихотворений, частично снабжённых точными датами написания, придала сборнику ложную видимость авторского участия в его издании. Вплоть до эмиграции автора эта подборка оставалась единственной в своём роде. Совпадение даты вынужденного выезда Галича на Запад и исправленного переиздания «Поколения обречённых» (1974) дополнительно способствовало незаслуженному авторитету книги у российских публикаторов конца 80-х и 90-х. Однако анализ исправлений и самих текстов показывает, что во втором издании автор тоже участия не принимал. Тем не менее только в это время публикации Галича в русскоязычной западной периодике становятся полностью авторскими. В том же 1974 году Галич по инициативе издательства «Посев» начал готовить свою третью (не считая самиздатских) книгу «Когда я вернусь». Однако она была закончена только в начале и увидела свет в конце 1977-го, незадолго до гибели автора. Таким образом, из прижизненных книг Галича, изданных на Западе, только*

сборник 1977 года может считаться авторитетным (А. М. Югов, в то время работавший в «Посеве», свидетельствует, что рукопись была опубликована в авторском варианте). В 1981 году тем же издательством была предпринята попытка на основе предыдущих книг выпустить полное собрание стихотворений и песен Галича. Но оно оказалось не совсем полным. Даже в его переиздании, вышедшее в 1986-м, не был включён ряд текстов, опубликованных в западной печати при жизни поэта.

Тем не менее такое положение несколько не умаляет заслуг издательства «Посев» по сохранению и распространению творчества Галича, и не только среди русской эмиграции. Придя в тамиздат из самиздата, эти тексты, благодаря тиражам книжных изданий «Посева», возвращались в СССР и вновь влияли в русло самиздата, расширяя и углубляя его.

Отдельно необходимо сказать о четырёх томах сборника «Песни русских бардов», куда вошло 115 стихотворений поэта. Издатель Владимир Аллой свидетельствует об участии Галича в подготовке книг: «Он сам выверял тексты (непоправимо уродуя вёрстку, поскольку вносил поправки гигантским фломастером), прослушивал записи, рассказывая при этом массу сопутствующих баек и веселясь, как ребёнок» (Аллой В. Записки аутсайдера // Минувшее. Вып. 22. СПб., 1997. С. 153). Однако в стихах следов авторской правки нами не обнаружено. По всей вероятности, так как книги выходили параллельно с фонограммами, с которых брались тексты, — Галич вносил исправления только в неверно разобранные расшифровщиком строки, не касаясь их позднейших изменений. В таком случае редакции стихотворений, помещённые в этом четырёхтомнике, отражают авторскую волю на момент записи соответствующих исполнений и поэтому с точки зрения текстологии самостоятельной научной ценности иметь не могут.

Все указанные публикации просмотрены de visu. Многочисленные перепечатки после 1978 года не учитывались. Места издания газет и журналов приводится при их первом упоминании. Составитель приносит сердечную благодарность Л. А. Геллеру за неоценимую помощь в целенаправленном выявлении публикаций и будет благодарен всем читателям, приславшим дополнения к данному списку.

### Книги

1. Песни. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1969. — 132 с.
2. Поэма России: Песни о духовной свободе. Иронические песни. Стихи и песни советского подполья / Предисл. архиеп. Иоанна С.-Ф. — Париж: Б. и., 1971. — 56 с.
3. Поколение обречённых Стихотворения / Предисл. А. Дрора. — Франкфурт-на-Майне.: Посев, 1972. — 304 с.; То же [с испр.]. — 1974.
4. Генеральная репетиция: Повесть. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1974. — 244 с.
5. Когда я вернусь: Стихи и песни 1972–1977. — Франкфурт-на-Майне: Посев, 1977. — 126 с.

6. Когда я вернусь: Полное собрание стихов и песен / Предисл. А. Югова. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1981. – 412 с.; *То же с подзаг.*: Все стихи и песни. 2-е изд. – 1986. – 416 с. – В книгу вошли фрагменты статей о Галиче и его интервью.

7. У микрофона Александр Галич...: Избр. тексты и записи / С доп. материалами А. Синявского и М. Розановой; Ред.: Ю. Панич, А. Николаева, С. Юрьенен. – Munich: Радио Свободная Европа / Радио Свобода; Tapaflu: Эрмитаж, 1990. – 172 с. – Портр.: Фот. Ю. Панича и др. – (Деятели русской культуры на Радио Свобода; № 1).

### *Стихи в периодике и сборниках*

8. «Облака плывут, облака...»; Уходят друзья; Молчание — золото; Домашняя еврейская (предупреждение) // Грани. – Франкфурт-на-Майне, 1965. – № 59 [сент. – дек.]. – С. 24–28.

9. Стихи: Мы не хуже Горация; Ночной дозор; Поезд // Посев. – Франкфурт-на-Майне, 1968. – № 1. – С. 60–61.

10. Заклинание // Грани. – 1968. – № 68 [май – авг.]. – С. 7–8.

11. Песня о Синей птице // Грани. – 1969. – № 70 [янв. – март]. – С. 113–114.

12. Памяти Бориса Леонидовича Пастернака; Аве, Мария // Посев. – 1969. – № 10. – С. 56.

13. Стихи и песни советского подполья: Поэма России [...о бегунах на длинные дистанции]; Я выбираю свободу; Мы ведаем, что творим; Егор Петрович Мальцев; Первая песнь о Климе Петровиче; Вторая песня / Из готовящейся кн.; Иоанн С.-Ф., архиеп. [Вступ. слово] // Рус. мысль. – Париж, 1971. – 25 марта. – С. 7–8.

14. Песни России: Чернила [= Ещё раз о чёрте]; Баллада [= Легенда о табаке]; Из цикла «Литераторские мостки» [= Снова август]; Песня о прощении [= «Засыпая и просыпаясь»]; Охота на волков<sup>1</sup> / Публ. и предисл. архиеп. Иоанна С.-Ф. // Новое рус. слово. – Нью-Йорк, 1971. – 28 марта. – С. 5.

15. Старый принц; «Когда-нибудь дошлый историк...»; «Я в путь собирался всегда налегке...»; «От беды моей пусыяковой...» / От ред.: [Твор.-биогр. справка] // Грани. – 1972. – № 83 [янв. – март]. – С. 3–13. – С. 3: Портр. / Фот. [В. Луниса и Г. Шакина].

16. Памяти Б. Л. Пастернака; Возвращение на Итаку; Песня исхода // Новое рус. слово. – 1972. – 22 окт. – С. 5.

17. Предостережение; Поезд; Засыпая и просыпаясь; Пётр Залевский: [Отр. из поэмы «Калиш»]; Израильская военщина (Ну, у жены моей спросите — у Даши...) / Крат. биогр. справка // Неопалимая купина: Еврейс. сюжеты в рус. поэзии. Ант. / Сост. А. Донат. – Нью-Йорк: Изд-во Нью-Йорк. ун-та, 1973. – С. 421–426.

18. Когда я вернусь...: Из новой книги: Когда я вернусь; Кумачовый вальс // Посев. – 1974. – № 8. – С. 17.

19. Русь; Заклинание Добра и Зла / Крат. справка об авт. // Грани. – 1974. – № 92–93 [апр. – сент.]. – С. 3–7.

20. Русь // Рус. мысль. – 1974. – 24 окт. – С. 8.

21. Из новой книги стихов: Объяснение в любви; Открытое письмо в XXVII век // Посев. – 1974. – № 10. – С. 59–60.

<sup>1</sup> Песня В. Высоцкого здесь ошибочно приписана Галичу.

22. Псалом; Зима тревоги нашей («Мы ждём и ждём гостей незваных...»); Приметы весны («Собирались вечерами зимними...») // Грани. – 1975. – № 96 [апр. – июнь]. – С. 174–178.
23. Анне Андреевне Ахматовой («Ей страшно. И душно. И хочется лечь...») // Грани. – 1975. – № 98 [окт. – дек.]. – С. 3–4.
24. Цикл стихотворений: Опыт ностальгии; Заклинание Добра и Зла; Воспоминание об Одессе; «Ты прокашляйся, февраль, прометелься...»; Слушая Баха // Континент. – Мюнхен, 1975. – № 2 [январь – март]. – С. 83–92.
25. Из цикла «Опытъ»: Вечерние прогулки. (Маленькая поэма) // Континент. – 1975. – № 5 [окт. – дек.]. – С. 41–49.
26. Я кланяюсь низко; Блзоз для мисс Джейн // Рус. мысль. – 1975. – 5 июня. – С. 7.
27. Притча; Песок Израиля // Время и мы. – Нью-Йорк, 1976. – № 3 (январь). – С. 97–99. – Портр.: Фот.
28. Из новых стихов: Старая песня; Сказка [Олимп. сказка]; Марш мародеров // Континент. – 1976. – № 10 [ноябрь – декабрь]. – С. 5–10.
29. Зимняя песенка («Вьюга листья на крыльцо намела...») // Грани. – 1976. – № 100 [апр. – июнь]. – С. 13–14.
30. Стихотворение Александра Галича: «Когда я вернусь...» / Из сб. «Когда я вернусь» // Новое рус. слово. – 1977. – 18 дек. – С. 3.
31. Стихи Александра Галича: Заклинание Добра и Зла; Прощание; Песня об Отчем Доме; Священная весна; Песок Израиля / Из сб. «Когда я вернусь» // Новое рус. слово. – 1977. – 25 дек. – С. 2.
32. [42+28+29 стихотворений] // Песни русских бардов: Тексты: [В 3 кн.]. – Paris: УМКА-PRESS, 1977. – Сер. 1. – С. 122–159; Сер. 2. – С. 127–163; Сер. 3. – С. 120–144, 148–157.
33. С последней ленты: Читая «Литературную газету»; Последняя песня / Крат предисл. от ред. // Континент. – 1978. – № 15 [январь – март]. – С. 7–9. – С. 1: Портр. / Фот. [В. Луниса и Г. Шакина].
34. Из стихов Александра Галича: Памяти Б. Л. Пастернака; Старательский вальсок; «Опять над Москвою пожары...»; «...Хоть иногда — подумай о других...»; «В этом мире Великого Множества...»; «Какие нас ветры сюда занесли...»; «Весь год — ни валко и ни шатко...»; «Кошачьими лапами вербы...» / [Из сб. «Когда я вернусь»] // Посев. – 1978. – № 2. – С. 7–8.
35. [16 стихотворений] // Песни русских бардов: Тексты. – Сер. 4 [доп.]. – Paris: УМКА-PRESS, 1978. – С. 156–172.

### Проза

36. «Генеральная репегияция»: [Фрагм.] / Крат предисл. от ред. // Рус. мысль. – 1974. – 22 авг. – С. 5; 29 авг. – С. 5.
37. Блошинный рынок: Почти фантастический, но не научный роман / Поэты не умирают: [Крат. ред. предисл.] // Время и мы. – Нью-Йорк, 1977. – № 24 (декабрь). – С. 4–54. – Портр.: Фот.; 1978. – № 25 (январь). – С. 4–54. – Портр.: Фот.

### Статьи, заметки

38. Две исповеди: [О кн.: Солженицын А. Прусские ночи; Копелев Л. Хранить вечно] // *Континент*. – 1977. – № 12 [апр. – июнь]. – С. 367–370.

39. Прощальный ужин: [Восп. об А. Вертинском] / [Из кн. изд-ва «Серебр. веку»] // *Время и мы*. – Нью-Йорк; Иерусалим; Париж, 1987. – № 99 [нояб. – дек.]. – С. 225–230. – Портр. / Фот.

### Письма, заявления

40. Галич и Максимов члены французского Пэн-Клуба: [Благодарств. телеграмма; 28 авг.] // *Совм. с Максимовым* // *Рус. мысль*. – 1973. – 6 сент. – С. 2.

41. Обращение А. Галича: В Международный комитет прав человека: [О праве на выезд из страны] // *Рус. мысль*. – Париж, 1974. – 14 февр. – С. 2; *То же*: Крайняя опасность // *Посев*. – 1974. – № 3. – С. 23; *То же [без загл.]* / *Коммент.* // *Хроника защиты прав в СССР*. – Вып. 7. – Нью-Йорк: Хроника, 1974. – Янв. – февр. – С. 21–22.

### Коллективные

42. Открытое письмо в ЮНЕСКО: [Заявл. по поводу присоединения СССР к Междунар. Женев. Конвенции] / А. Сахаров, И. Шафаревич и др., всего 6 подп. // *Рус. мысль*. – 1973. – 5 апр. – С. 1; *То же*: Открытое письмо [27.03.73] // *Посев*. – 1973. – № 5. – С. 6–7.

43. Максимов, Галич и Шафаревич: «Нобелевскую премию мира — Сахарову»: [Выдержки] / *Пер. с франц.* // *Рус. мысль*. – 1973. – 13 сент. – С. 1.

44. В защиту Пабло Неруды: [Крат. содерж.] / А. Сахаров, В. Максимов, А. Галич // *Новое рус. слово*. – 1973. – 27 сент. – С. 1.

45. «Гордость мировой культуры»: [В защиту А. Солженицына]; Обращение к общественности мира: [В защиту авт. прав писателей] / А. Сахаров, А. Галич, В. Максимов, В. Войнович, И. Шафаревич // *Посев*. – 1974. – № 3. – С. 20; *То же*: В защиту Солженицына // *Рус. мысль*. – 1974. – 10 янв. – С. 2; *То же [без загл.]* // *Хроника защиты прав в СССР*. – Вып. 7. – Нью-Йорк: Хроника, 1974. – Янв. – февр. – С. 6–7, 23–24.

46. В защиту Габриэля Суперфина / Е. Барабанов, В. Бердичевская и др. // *Рус. мысль*. – 1974. – 24 апр. – С. 5; *То же*: Заявление сорока четырёх // *Посев*. – 1974. – № 5. – С. 9–10.

47. Обращение к мировой общественности / А. Галич, В. Максимов, В. Некрасов, А. Синявский // *Рус. мысль*. – 1975. – 30 янв. – С. 3; *То же*: Мы считаем его своим: Обращение в защиту М. Михайлова // *Посев*. – 1975. – № 2. – С. 9.

48. Дело нашей совести: [О поддержке Толстовского фонда] / И. Бродский, Г. Вишневская, А. Галич и др., всего 8 подп. // *Рус. мысль*. – 1975. – 15 мая. – С. 9; *То же* // *Континент*. – 1975. – № 4 [июль – сент.]. – С. 298–299.

49. К мировой общественности: [За свободу М. Джамилева] / А. Григоренко, А. Галич и др., всего 14 подп. // *Рус. мысль*. – 1975. – 6 нояб. – С. 3.

50. Обращение организации «Взаимопомощь и содействие»: [Призыв к правительствам всех стран освободить политзаключённых] / А. Сахаров, Е. Боннэр-Сахарова и др., всего 33 подп. // *Рус. мысль*. – 1975. – 6 нояб. – С. 3.

51. Мера ответственности: [Признание вины СССР перед Польшей в годы Второй мировой войны] / И. Бродский, А. Волконский, А. Галич и др., всего 7 подп. // *Континент*. – 1975. – № 5 [нояб. – дек.]. – С. 5–6.
52. Открытое письмо А. Галича, В. Максимова и А. Синявского: [За выезд детей В. Некрасова] // *Рус. мысль*. – 1975. – 4 сент. – С. 3; *То же*: В защиту друга / А. Галич, В. Максимов, А. Синявский // *Континент*. – 1975. – № 5 [нояб. – дек.]. – С. 114.
53. [Призыв к присуждению А. Сахарову Нобелевской премии] / А. Галича, В. Максимова, И. Шафаревич // *Континент*. – 1975. – № 5 [нояб. – дек.]. – С. обл. 4.
54. К деятелям современной культуры: [За выезд детей В. Некрасова] / В. Максимов, А. Синявский, А. Галич, В. Марамзин // *Рус. мысль*. – 1976. – 1 янв. – С. 3.
55. Памяти Константина Богатырёва // *Рус. мысль*. – 1976. – 24 июня. – С. 2; *То же*: Памяти друга / А. Галич, А. Гладилин и др., всего 6 подп. // *Посев*. – 1976. – № 7. – С. 14–15.
56. Немного о политическом вояжестве: [Об И. Глазунове] / А. Галич, А. Гладилин и др., всего 9 подп. // *Рус. мысль*. – 1976. – 1 июля. – С. 2.
57. Ещё одна писательская судьба: [О Ф. Канделе] / А. Галич, А. Гладилин и др., всего 7 подп. // *Рус. мысль*. – 1976. – 8 июля. – С. 14; *То же* // *Континент*. – 1975. – № 5 [нояб. – дек.]. – С. 173.
58. От «Континента»: [О правах человека в СССР] / А. Галич, А. Гладилин и др., всего 7 подп. // *Рус. мысль*. – 1977. – 17 марта. – С. 4.
59. О «счастье», «несчастье», а также о «карьере»: Открытое письмо [По поводу клеветнической статьи г-на Тореза в газ. «Котидьен де Пари» о М. Шемякине] / М. Барышников, А. Галич и др., всего 7 подп. // *Третья волна*. – Париж, 1977. – № 2 (март). – С. 62–66.
60. Свободу Антону Пейпе! / В соавт. с В. Максимовым // *Рус. мысль*. – 1977. – 27 апр.; *Посев*. – 1977 – № 4 – С. 6.

Составитель А. КРЫЛОВ

---

## ОБ АВТОРАХ СБОРНИКА

**АГРАНОВИЧ** Леонид Данилович (1915) — кинодраматург, режиссёр, мемуарист; с Галичем знаком со времён Арбузовской студии. Автор сценариев фильмов «Человек родился», «Им покоряется небо», «Обвиняются в убийстве» и др. По своим сценариям снял картины «Случай из следственной практики», «Свой», «Срок давности» и др.

**АЛЬТШУЛЛЕР** Владимир Борисович (1959), в наст. изд. псевдоним — Н. И. Пименов. Москвич, закончил Московский полиграфический институт. Автор ряда работ, посвященных авторской песне (под различными псевдонимами).

**АРХИПОЧКИНА** Ольга Олеговна — аспирантка Коломенского пединститута; тема будущей диссертации — «Библейские мотивы в авторской песне».

**БОГОМОЛОВ** Николай Алексеевич (1950) — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики МГУ. Специализируется по истории русской поэзии начала XX века, читал спецкурс по авторской песне, в том числе по творчеству Высоцкого. Имеет ряд публикаций по авторской песне.

**БОРЗЕНКО** Андрей Владимирович (1982) — закончил историко-филологический факультет РГГУ в 2003 году; диплом — «“Поиск” как онтологическая и стилистическая категория поэзии А. Галича».

**ДЖАГАЛОВ** Росен Лилянов (1979) — родился в Болгарии, закончил Williams College, США (2002), в наст. время вольнослушатель на историко-филологическом факультете РГГУ, изучает русскую литературу второй половины XX века.

**КАРПУХИНА** Юлия Сергеевна — выпускница филфака Коломенского пединститута 2003 года.

**КРЫЛОВ** Андрей Евгеньевич (1955) — литературовед, историограф, библиограф авторской песни. В 1979–1985 годах — главный редактор самиздатской газеты «Менестрель». Текстолог и составитель нескольких сбор-



ников В. Высоцкого и воспоминаний о нём. Автор книг «Галич — “соавтор”» (2001) и «Не квасом земля полита. Примечания к “человеческой трагедии” Александра Галича» (2-е изд. 2003), ряда статей о творчестве В. Высоцкого, А. Галича и Б. Окуджавы.

КУЛАГИН Анатолий Валентинович (1958) — доктор филологических наук, профессор Коломенского пединститута; тема докторской диссертации — «Эволюция литературного творчества В. С. Высоцкого» (1999). Автор монографии «Поэзия В. С. Высоцкого. Творческая эволюция» (2-е изд. 1997), сборника статей «Высоцкий и другие» (2002), а также ряда статей об авторской песне и о творчестве Галича в частности.

ПИМЕНОВ Н. И. — см. Альтшуллер В. Б.

СВИРИДОВ Станислав Витальевич (1969) — кандидат филологических наук; тема диссертации — «Структура художественного пространства в поэзии Высоцкого» (2003). Старший преподаватель кафедры русской литературы Калининградского госуниверситета. Автор ряда работ о творчестве В. Высоцкого, А. Галича и А. Башлачёва, а также теоретических раз работок в области звучащей поэзии.

СОКОЛОВА Инна Алексеевна — кандидат филологических наук; тема диссертации — «Формирование авторской песни в русской поэзии (1950–1960-е гг.)» (2000). Автор книги «Авторская песня: от фольклора к поэзии» (2002). Заведующая редакционно-издательским отделом ГКЦМ В. С. Высоцкого.

ФРИЗМАН Леонид Генрихович (1932) — доктор филологических наук, профессор, заведующий сектором мировой литературы Харьковского госпединститута им. Г. С. Сковороды. Автор многих книг, и в том числе «С чем рифмуется слово истина...», а также ряда статей по истории поэзии, критики, общественной мысли в России, и в частности о творчестве А. Галича.

ЧУКОВСКАЯ Елена Цезаревна — кандидат химических наук, в последние десятилетия — составитель и комментатор материалов из архива Корнея Чуковского и Лидии Чуковской.

ШЛИППЕ Юрий Борисович (1929) — родился в семье эмигрантов под Берлином. После войны провёл семь лет в СССР, откуда ему удалось выехать в 1953 году. Учась в Мюнхенском университете, стал работать на «Голосе Америки», а затем (с 1959 по 1993 годы) — на «Свободе», где выступал под псевдонимом Юрий Мельников. Живёт в Мюнхене.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аверинцев С. С. 61  
Агранович Е. Д. 166  
Агранович Л. Д. 227, 229,  
(236–239), 279  
Аграновская Г. Ф. 170, 178,  
179, 185  
Аграновский А. А. 18, 179  
Аксаков С. Т. 227  
Александр I 153  
Алёшин С. И. 174, 176  
Алик, сын С. Э. Ба-  
бёньшиевой 244  
Алтой В. Е. 244, 274  
Альтшуллер В. Б. 5, 279  
Альтшуллер М. Б. 97  
Андреев К. Е. 181  
Андреев Ю. А. 169  
Анненков Ю. П. 92  
Ангоян Т. 251  
Ангаров М. Л. 89, 162, 165,  
180, 185, 233  
Арбузов А. Н. 169, 172, 174,  
222, 223, 224, 225, 226,  
227, 228, 231, 239  
Ардов В. Е. 179, 181, 230  
Архипочкина О. О. (62–68,  
117–127), 279  
Арцимович О. В. 166  
Ахматова А. А. 93, 106, 107,  
116, 117, 158, 211, 235,  
237, 243, 245, 247, 248  
Бабаев Э. Г. 235  
Бабель И. Э. 139  
Бабёньшиева С. Э. 244  
Бабицкий К. И. 128  
Багрицкий Вс. Э. 54, 226,  
227, 237  
Багрицкий Э. Г. 138, 235  
Байрон Дж. 172, 234  
Банк Н. 235  
Барабанов Е. В. 277  
Баранов М. О. 19, 22, 171  
Баратынский Е. А. 282  
Бархударов С. Г. 24  
Барышников М. 278  
Батюшков К. Н. 195  
Бахнов Л. В. 120  
Бачурин Е. В. 166  
Башлачёв А. Н. 280  
Бек А. А. 233  
Белинский В. Г. 32  
Бёльз Г. 263  
Бельй А. 135  
Беранже П. Ж. 89, 140  
Берберова Н. Н. 224  
Бердичевская В. 277  
Берковский В. С. 166  
Бестужев-Марлинский А. А.  
24, 36, 143  
Бианки Н. 224  
Бирюкова С. С. 166  
Биуль-Зедгинидзе Н. 50  
Блок А. А. 76–97, 102, 104,  
105, 106, 114, 117, 120,  
138, 153, 158, 167, 176,  
182, 197, 211, 232, 239  
Блом А. В. 219  
Богатырёв К. П. 278  
Богачёва А. Н. 226, 227  
Богомолов В. О. 146  
Богомолов Н. А. 11, 69, 117,  
164, (219–238), 279  
Богораз Л. И. 128, 151  
Богословский Н. В. 19, 225  
Бондарев Ю. В. 146  
Боннэр Е. Г. 123, 245, 277  
Борзенко А. В. (53–61), 279  
Борисов В. М. 232  
Борщаговский А. М. 233  
Брандт В. 263  
Брежнев Л. И. 267  
Брехт Б. 164, 174, 180, 185  
Бритиков А. Ф. 146  
Бродский И. А. 277, 278  
Брюсов В. Я. 220  
Бугаевский В. А. 226  
Булгаков А. М. 133  
Булгаков М. А. 116  
Бунин И. А. 237  
Быков В. В. 146  
Вагнер Р. 121  
Вайль П. Л. 129, 132, 149,  
150, 151, 152  
Вайскопф М. 106, 107  
Валенга И. 132  
Ваншенкин К. Я. 224  
Васильев А. Н. 248  
Вдовин С. В. 88  
Вейнберг П. И. 157  
Венцель Е. С. 243, 249 (см.  
также И. Грекова)  
Венцов Л. 177, 178  
Вертинский А. Н. 76, 83, 88,  
157  
Вигдорова Ф. А. 240, 248  
Визбор Ю. И. 15, 165, 166, 188  
Леонардо да Винчи 238  
Вишневская Г. П. 277  
Вознесенский А. А. 120, 153  
Войнович В. Н. 277  
Волн В. Р. 184, 193  
Волкович Н. В. 119, 127,  
187, 211  
Волконский А. М. 278

- Волконский С. Г. 33  
 Вольгин (Есенин) А. С. 149  
 Воронель А. В. 256  
 Воронель Н. А. 151  
 Воронин Л. Б. 120  
 Высоккий В. С. 5, 10, 11, 15,  
 42, 69, 88, 123, 148, 160–  
 162, 164, 165, 166, 167,  
 168, 180, 187, 188, 194,  
 211, 243, 275, 279, 280  
 Габай И. Я. 254  
 Габович А. М. 228, 229, 230  
 Галина, дочь А. Н. Галич  
 (Прохорова) 243  
 Галич (Прохорова) А. Н.  
 243, 244, 248  
 Гаспаров М. Л. 152  
 Гейне Г. 27, 229  
 Геллер Л. А. 274  
 Генис А. А. 129, 132, 149,  
 150, 151, 152  
 Гердт (Храпинович) З. Е. 226  
 Герман Ю. П. 15  
 Герцен А. И. 32, 33, 38, 237  
 Гёте И.-В. 172  
 Гинзбург В. А. 64  
 Гинзбург Л. Я. 231  
 Гладилин А. Т. 278  
 Гладков А. К. 221–239  
 Глазунов И. С. 278  
 Глезер А. Д. 266  
 Глен Н. Н. 247  
 Гоголь Н. В. 197, 237  
 Голомшток И. Н. 25  
 Голуб Г. 7, 13  
 Голубовский Б. Г. 169, 172,  
 173, 225, 228, 230  
 Гончаров 230  
 Гораши 213  
 Горбаневская Н. 128, 149, 266  
 Гордлин Я. А. 133  
 Городницкий А. М. 165  
 Горький М. 237  
 Грасс Г. 263  
 Грекова И. 171, 179, 219 (см.  
 также Е. С. Венцель)  
 Грибоедов А. С. 32, 122, 127  
 Григоренко П. Г. 258, 277  
 Григорьев (М. С.?) 226  
 Григорьев А. А. 156  
 Грин А. С. 168, 171, 233, 237  
 Грища, сын А. Галича 244  
 Гришин В. В. 247  
 Гришунин А. Л. 155, 160  
 Гроссман В. С. 220  
 Гумилёв Н. С. 84, 197  
 Даль В. И. 24, 25  
 Данзас К. К. 172  
 Даниэль Ю. М. 151  
 Делоне В. Н. 128  
 Державин Г. Р. 64  
 Джагалов Р. Л. (211–218), 279  
 Джамилев М. 277  
 Дзержинский Ф. Э. 54  
 Добкин А. И. 222  
 Долгополов Е. 226  
 Доманский Ю. В. 84, 152, 211  
 Донат А. 275  
 Донской М. С. 222–223  
 Достоевский Ф. М. 107, 167,  
 237, 238  
 Драгунская А. 225  
 Драгунский В. Ю. 178, 225  
 Дремлюга В. А. 128  
 Дрор А. 100, 274  
 Дубчек А. 132, 261  
 Евтушенко Е. А. 107, 244  
 Есенина Т. С. 237  
 Жданов А. А. 145  
 Жуков Б. Б. 97  
 Жуков Г. А. (Юрий) 223  
 Жуковский В. А. 32, 69–75, 143  
 Журавлёв Д. Н. 240  
 Зайцев Б. К. 226  
 Зайцев В. А. 5, 57, 64, 76, 78,  
 92, 117, 158, 187, 193, 211  
 Западов А. В. 64  
 Звенигородский А. В. 220  
 Зверев А. 170  
 Зимин И. М. 9, 12, 177, 180  
 Зотова Г. Н. 26  
 Зошенко М. М. 12, 107, 172,  
 197, 213, 243, 245  
 Зубков Ю. А. 224  
 Иванов В. В. 233  
 Ивинская О. В. 40, 47, 51, 121  
 Ильин В. А. 223, 243, 247  
 Инайка, дочь С. Э. Бабёны-  
 шевой 244  
 Иоанна С.-Ф., архиеп. 274, 275  
 Исаев К. Ф. 219  
 Искандер Ф. А. 47  
 Иткинд И. 242  
 Кабачник Г. и В. 102  
 Каверин В. А. 240  
 Каверин Ф. Н. 169  
 Казакевич Э. Г. 146  
 Калашников Ю. 229  
 Камбурова Е. А. 166  
 Кандель Ф. С. 278  
 Кандель Э. И. 15  
 Капица П. Л. 240  
 Капрусова М. Н. 164, 165, 168  
 Карабчиевский Ю. А. 106  
 Карамзин Н. М. 36, 153  
 Карась-Чичибабина Л. С. 62  
 Карстников Н. Н. 58  
 Карпухина Ю. С. (169–175),  
 279  
 Карякин Ю. Ф. 246  
 Кафка Ф. 90  
 Кацис Л. Ф. 107, 112  
 Качалов В. И. 168  
 Кашкарёва 230  
 Кибилов Т. Ю. 117, 234  
 Ким Ю. Ч. 15, 49, 165, 167, 231  
 Кин Ц. И. 222–223  
 Киянская О. И. 151  
 Клымов В. 180

- Клодт П. К. 144  
Клячкин Е. И. 166  
Князева М. А. 170, 176, 177  
Ковалёв С. А. 266  
Копелев Л. З. 37, 128, 130, 244, 277  
Коржавин Н. М. 179  
Корнилов В. Н. 247  
Коростылёв В. Н. 7, 14  
Костромин А. Н. 5, 6, 50, 53, 63, 69, 76, 97, 98, 101, 131, 145, 156, 193, 212  
Кочетов В. А. 49  
Крайский Б. 263  
Красин В. А. 151, 262  
Красовский О. А. 27  
Крейтнер Н. Г. 10, 25, 34, 55, 63, 174, 233, 243, 251  
Кристи С. М. 15  
Крупская Н. К. 222  
Крутикова 230  
Крыжановский М. В. 19  
Крылов А. Е. 7, 10, 12, 13, 14, 15, (17–30, 40–52), 55, 62, 63, 79, 80, 85, 92, 93, 97, 101, 107, 115, 117, 118, 136, 140, 153, 155, 156, 157, 159, 168, 174, 179, 180, 182, 187, 193, 211, 212, 218, 219, 224, (250–251), 272, (273–278), 279  
Крымова Н. А. 164  
Кузнецов И. К. 14, 172, 173, 225, 226, 227  
Кукин Ю. А. 165  
Кулагин А. В. (6–16), 65, 123, 125, 143–144, (155–162), 164, 213, 280  
Кулиничев В. Г. 164  
Купер Ф. 233  
Курилов Д. Н. 10  
Курочкин В. С. 89  
Кюстин А. де 139  
Кякшто Н. Н. 6  
Лаврентьев В. В. 224  
Ласкин Б. С. 7, 14  
Лебедев В. П. 27  
Лёва – брат А. К. Гладкова 225  
Левина Л. А. 5, 69, 70, 93, 167, 171, 193  
Левицкий Л. А. 222–223  
Левич 256  
Леонидов Л. М. 169  
Леонов Л. М. 237  
Лепин А. Я. 7, 13, 14  
Лермонтов М. Ю. 108  
Литвинов П. М. 128, 148–149  
Лифшиц В. А. 7, 8, 13, 14  
Лихачев Д. С. 120, 121, 163  
Лобода В. Н. 225  
Лозовская Е. 242  
Лозовская К. И. 242  
Ломинадзе С. В. 108  
Ломоносов М. В. 64  
Лорес Ю. Л. 166, 167  
Лотман Ю. М. 32, 104, 137, 138, 139, 142, 148  
Луговской В. А. 235  
Лукачёв 227  
Лунис В. 275, 275  
Луферов В. А. 166  
Львовский М. Г. 166, 170, 173, 178, 225, 226  
Любимов Ю. П. 125, 246  
Мая, дочь М. П. Шаскольской 242  
Маковицкий Д. П. 33  
Максимов В. Е. 222, 246, 247, 251, 252, 254, 260, 262, 270, 277, 278  
Малкина В. Я. 84, 211  
Мандельштам Н. Я. 172  
Мандельштам О. Э. 95, 106, 116, 117, 134–139, 152, 159, 207, 239, 245  
Марамзин В. Р. 278  
Марина, невестка С. Э. Бабёнышевой 244  
Маркин Е. Ф. 222–223  
Маркс К. 28, 156  
Марьямов А. М. 222–223  
Масленникова З. А. 126  
Матвеева В. И. 167  
Матвеева Н. Н. 165, 166, 231  
Маяковский В. В. 98, 106–116, 167, 197, 211, 212  
Мейерхольд В. Э. 221, 236, 237, 238, 239  
Мекк Н. Ф. фон 172  
Мельников Ю. – см. Шлиппе Ю. Б.  
Мень А. В. 58, 63–64  
Мериме П. 71  
Мец А. Г. 135  
Митя – см. Чуковский Д. Н.  
Михайлин В. 138  
Михайлов М. 174, 277  
Михалёв И. П. 165  
Михалков С. В. 224  
Молько А. В. 164  
Моцарт В. А. 240  
Муравьёв-Апостол С. И. 151  
Н. К. – см. Каретников Н. Н.  
Нагибин Ю. М. 135, 170  
Наполеон Бонапарт 71  
Наровчатов С. С. 247  
Насур Г. А. 29  
Наумова 230  
Нежный 230  
Нейгауз Г. Г. 248  
Некрасов В. П. 246, 277, 278  
Некрасов Н. А. 33, 152, 241  
Неруда П. 277  
Нетте Т. И. 108  
Нечкина М. В. 34, 133  
Никитин С. Я. 166  
Николаева А. 275  
Николай I 33

- Николай Мирликийский, архиеп. 45
- Нимвицкая Л. Б. 169, 226, 227
- Новиков Вл. И. 164, 167
- Новикова М. 229
- Ножкин М. И. 166
- Огнев В. Ф. 235
- Одоевцева И. В. 84
- Ожегов С. И. 70
- Окуджава Б. Ш. 5, 42, 165, 166, 167, 231, 232, 245, 280
- Олейников Н. М. 243
- Олеша Ю. К. 233, 237
- Орлова Р. Д. 25, 37–38, 130, 174, 233, 244, 248
- Осипов В. Н. 41
- Островский А. И. 11
- Охрименко А. П. 15
- Ошанин Л. И. 11
- Палатник Р. 243
- Паллах Ян 38
- Панич Ю. А. 275
- Пастернак Б. Л. 77, 78, 95, 98, 104, 106, 117–127, 211, 213, 221, 224, 232, 234, 237, 238, 239, 245, 248, 249
- Пастернак Е. Б. 124, 221, 232
- Паустовский К. Г. 233, 237
- Педенко С. Ф. 211
- Пейпе А. 278
- Перельман В. Б. 25
- Пестель П. И. 135, 151
- Петраков А. Е. 216
- Петровский М. С. 240, 241–242
- Пименов Н. И. (76–97), 103, 176, 279, 280 (см. также Альтшуллер В. Б.)
- Письменный А. Г. 226
- Плущек В. Н. 169, 172, 174, 226, 228, 235
- Полежаев А. И. 76, 213, 250
- Поляков В. С. 7
- Полякова Е. А. 167
- Померанцев К. Д. 28
- Попов А. Д. 237
- Поскребышев А. Н. 59
- Потёмкин Н. 226
- Прут И. Л. 222–223
- Прутков К. 243
- Пушкин А. С. 16, 32, 55, 64, 71, 97, 122, 125, 129, 142, 158, 159, 195, 211
- Пушкин Л. С. 195
- Пушин И. И. 34
- Р. 273
- Райх З. Н. 237
- Рар Г. А. 41, 171
- Рассадин С. Б. 12
- Рейнова Т. 229
- Рекемчук А. Е. 246–247
- Рем, зять А. Д. Сахарова 245
- Ремарк Э. М. 231
- Риффатерр М. 105
- Рихтер С. Т. 248
- Рожков Н. 107
- Розанов В. В. 107
- Розанова (Синявская) М. В. 151, 275
- Розов В. С. 224
- Ростоцкий С. И. 219
- Рубин (А. Б.?) 256
- Рубинштейн Н. 30
- Рыба – см. Соколовский В. Д.
- Рылеев К. Ф. 23, 24, 34, 36, 38
- Рязанов Э. А. 7, 13, 14, 231
- Рязанцева Н. Б. 225
- Салтыков-Щедрин М. Е. 197
- Самойлов Д. С. 231
- Самсонов С. И. 14
- Сарнов Б. М. 222
- Сахаров А. Д. 35, 97, 151, 245, 247, 250, 251, 252, 257, 258, 259, 260, 266, 270, 277, 278
- Свиридов С. В. 5, 10, 15, 50, 55, 57, 66, 69, 97, (98 – 116), 117, 118, 119, 123, 126, (128–154), 180, 185, 187, 211, 214, 280
- Свировский Г. Ц. 223
- Семаков Л. П. 165
- Семёнов 277
- Синявская М. – см. Розанова М. В.
- Синявский А. Д. 57, 58, 151, 178, 184, 275, 277, 278
- Скобелев А. В. 164, 165, 167, 188, 196
- Скобелев В. П. 164
- Славинский М. В. 250
- Славкин В. И. 179
- Смагина Е. Б. 97
- Смирнов И. П. 102, 104, 105, 108, 110, 113
- Смирнова К. П. 231
- Смирнов-Несвицкий Ю. 197–198
- Смит Дж. (Smith G. S.) 211, 217
- Соколов С. 227
- Соколова И. А. 5, 11, 13, 50, 97, 156, (163–198), 280
- Соколовский В. Б. 240, 248
- Солженицын А. И. 58, 101, 106, 107, 115, 223, 243, 247, 250, 253, 257, 258, 259, 260, 270, 271, 277
- Солженицына Н. Д. 258
- Солоухин В. А. 40, 41, 47–52
- Соня 244, 245
- Сталин И. В. 53–57, 59, 71, 106, 116, 145, 147
- Суперфин Г. Г. 277
- Сухарев Д. А. 165
- Тарасенков А. К. 220
- Тарсис В. Я. 273

- Твардовский А. Т. 50, 56, 59, 187  
Телесин Ю. З. 149  
Тилипина Т. П. 164  
Толстой Л. Н. 33, 146, 167, 217, 237, 238  
Тоня — см. Тормозова А.  
Тоом Л. В. 227  
Топоров В. Н. 137, 143  
Торез 278  
Тормозова А. 226, 227, 228  
Трифонов Ю. В. 224  
Трубецкой С. П. 34, 36, 133  
Тургенев Н. И. 32  
Турчинский Л. М. 220  
Уткин И. П. 235  
Ушаков Л. С. 155  
Фадеев А. А. 226  
Файнберг В. И. 128  
Фальконе Э. М. 143  
Фагеева Н. А. 105  
Фёдоров Н. 107  
Феодорит Киррский, еп. 62  
Фигнер М. Н. 247  
Фишгойт И. Л. 164  
Фишер Ю. 240  
Фреге Г. 105  
Фрейденберг О. М. 118  
Фризман Л. Г. (31–39), 62, 65, 119, (199–210), 280  
Фрумкин В. А. 10, 121, 184, 185  
Фучик Ю. 28  
Хавкина Ж. О. 248  
Хагемайстер М. 107  
Хармс Д. 107, 212, 214, 216  
Хейфиц И. Е. 176  
Хемингуэй Э. 227  
Ходос А. Э. 65  
Храпивинович — см. Гердт З. Е.  
Хрущёв Н. С. 35, 129  
Цветаева М. И. 139, 144, 211  
Чайковский П. И. 172, 224  
Чесноков С. В. 96  
Чехов А. П. 186, 226  
Чёрный С. 180  
Чичибабин Б. А. 62, 63, 65  
Чуковская Е. Ц. 173, (240–249), 280  
Чуковская Л. К. 235, 240, (242–249), 256  
Чуковский Д. Н. 242  
Чуковский К. И. 77, 94, 97, 118, 180, 240–242, 243, 247, 248, 249  
Шагал М. 159  
Шакун Г. К. 275, 276  
Шалагин Ф. И. 136, 222  
Шанин-Березовский Г. Н. 165  
Шаскольская М. П. 242  
Шаталов А. Н. 26, 41, 149, 168  
Шаулов С. М. 164, 165, 167, 188, 196  
Шафаревич И. Р. 258, 277, 278  
Шведова Н. Ю. 70  
Шекспир У. 125, 126, 237, 238  
Шемякин М. М. 246, 278  
Шешко 227  
Шипов Р. А. 49  
Шкловский В. Б. 248  
Шляппе (Мельников) Ю. Б. 250, (251–272), 280  
Шмелёвы, сёстры 7  
Шпаликов Г. Ф. 15, 166  
Шрейберг В. Ф. 15  
Штейнгель В. И. 133  
Штерн 266  
Шток И. В. 224, 235  
Штромас А. Ю. 34  
Шукшин В. М. 147  
Шумихин С. В. 221, 222, 224, 225  
ЩербакOVA В. А. (В. Ф.) 5, 97, 218  
Эйзенштейн С. М. 106, 193  
Элиаде М. 138  
Эльсберг Я. Е. 107, 150, 224  
Энгельс Ф. 28, 156  
Эрдман Н. Р. 197  
Эткинд Е. Г. 25, 38–39  
Югов А. М. 41, 171, 274, 275  
Юдина М. В. 248  
Юлик — см. Даниель Ю. М.  
Юрасов Д. Г. 246  
Юрьенен С. С. 275  
Якир П. И. 151, 231, 262  
Якобсон Р. О. 107  
Якубович А. И. 133  
Якушева А. А. 15  
Ярон Г. М. 230  
Ярославцев А. 107  
Smith G. S. — см. Смит Дж.

В Именной указатель не включены: А. А. Галич; персонажи художественных произведений, в том числе и реальные; различные мифические персонажи; фамилии из библиографических списков; фамилии, упоминаемые в полных названиях учреждений и организаций.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От составителя</i> .....	5
<b>А. В. Кулагин**</b> . Об источнике первой авторской песни Галича .....	6
<b>А. Е. Крылов</b> . Песня про острова .....	17
<b>Л. Г. Фризман**</b> . Декабристы глазами Александра Галича .....	31
<b>А. Е. Крылов*</b> . «За хурдою-мурдой». <i>О четвёртом «антипосвящении» Галича</i> .....	40
<b>А. В. Борзенко</b> . Неудачливый антихрист. <i>Сталин-бог в поэзии Александра Галича</i> .....	53
<b>О. О. Архипочкина**</b> . Из комментария к песне Галича «Псалом» .....	62
<b>Ю. С. Карпухина</b> . Романтическая традиция В. А. Жуковского в творчестве Галича .....	69
<b>Н. И. Пименов*</b> . Белая тень. <i>Блок и Галич: «александрийские» заметки</i> .....	76
<b>С. В. Свиридов</b> . Когда-нибудь дошлый филолог... <i>Александр Галич и Владимир Маяковский</i> .....	98
<b>О. О. Архипочкина</b> . Пастернак в творческом восприятии Галича .....	117
<b>С. В. Свиридов</b> . Начало «пражской осени». <i>Ещё о «Петербургском романсе» Галича</i> .....	128
<b>А. В. Кулагин</b> . Эпиграф в поэзии Галича .....	155
<b>И. А. Соколова*</b> . Театральное начало песенной поэзии Галича .....	163
<b>Л. Г. Фризман</b> . Строрфика Галича .....	199
<b>Р. Л. Джагалов**</b> . К эволюции литературоцентричности в поэзии Галича .....	211
<b>Н. А. Богомолов</b> . К истории первой книги Александра Галича; <b>Л. Д. Агранович</b> . По поводу дневниковых записей <b>А. К. Гладкова (послесловие)</b> .....	219
Об Александре Галиче. <i>Из дневников Корнея Чуковского и Лидии Чуковской. Публикация Е. Ц. Чуковской</i> .....	240

---

Основные положения статей, отмеченных звёздочкой (\*), впервые озвучены на научных чтениях «Окуджава — Высоцкий — Галич» в ноябре 2001 года в ГКЦМ В. С. Высоцкого; отмеченных двумя звёздочками (\*\*)— на международной научной конференции «Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века», прошедшей там же в марте 2003 года.

<b>Александр Галич. Интервью об интервью. Беседа с корреспондентом радио «Свобода» Юрием Мельниковым (Шлиппе). Подготовка к печати и комментарии Ю. Шлиппе и А. Крылова</b> .....	250
<b>А. Галич в русскоязычном тамиздате. Библиография сочинений (1965–1990). Составитель А. Крылов</b> .....	273
<b>Об авторах сборника</b> .....	279
<b>Именной указатель</b> .....	281

## **ГАЛИЧ**

### **Новые статьи и материалы**

Научное издание

Составитель А. Е. Крылов

Отв. за выпуск В. А. Щербакова

Настоящий сборник является безгонорарным.

При перепечатке разрешение правообладателей обязательно.

*Подписано в печать 22.09.2003. Формат 60 x 88/16. Бумага офсетная.*

*Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18*

*Тираж 1000 экз. Заказ № 5246.*

*Редакционно-издательский отдел*

*ЗАО «ЮПАПС»*

*123423, Москва, пр. маршала Жукова, д. 39, кор. 1*

*E-mail: sh@post.ru*

*Тел. / Факс 942-10-74*

*Отпечатано с готового оригинал-макета*

*в Тверской областной типографии*

*170000, Тверь, Студенческий пер., д. 28*



---

*Вниманию руководителей  
организаций и предприятий!*

*Мы скомплектуем и доставим  
для детей Ваших сотрудников  
НОВОГОДНИЕ ПОДАРКИ  
в срок и с гарантией качества*

**Новый год уже близко!  
Звоните прямо сейчас:  
8-(910) 417.95.94**

**Мы уже 11 лет на рынке.  
Вам понравится работать с нами,  
и мы продолжим наше сотрудничество  
на следующий год**

**ООО «Лукоморье»  
(г. Домодедово, ул. Кирова, 4)  
и Ваш Дед Мороз  
Леонид ЛИТВИНЦЕВ**

